
في
عالم السينما
د. علي شلش
20th
CENTURY
FOX
A NEWS CORPORATION COMPANY

في عالم السينما

تأليف

د. علي شلش

الكتاب: في عالم السينما

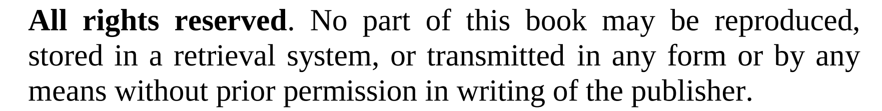
الكاتب: د. علي شلش

الطبعة: ٢٠٢١

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com



دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

شلش ، علي
في عالم السينما/ د. علي شلش
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
١٤٥ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٧ – ٣٢ – ٦٨٢٣– ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ١٠١٨٦ / ٢٠٢٠

في عالم السينما



في عالم السينما

ماذا في عالم السينما؟

لقد ظهرت السينما، ونمت، وتطورت، في فترة قصيرة من الزمن إذا قيست بغيرها من الفنون. ومع ذلك اتسع عالمها، حتى لم يعد من اليسير الإلمام بهذا العالم في كتاب واحد. وسر ذلك أن السينما ليست أفلامًا فحسب، ولا مؤلفي نصوص سينمائية فحسب، ولا مخرجين أو ممثلين أو فنيين فحسب، ولا جمهورًا فحسب، وإنما هي كل ذلك في آن واحد، بالإضافة إلى النقاد والمؤرخين والمعقبين، وكل من له علاقة– من قريب أو بعيد– بهذا الفن الحديث المبهر.. فن السينما.

وفي مثل هذا العالم الواسع الذي يمثل السينما يكون من المفيد للمهتم به أن يحاول فهمه وإدراكه واستخلاص معناه. وهذا ما يطمح إليه هذا الكتاب الذي حاولت فيه أن أتعلق بعالم السينما.

ولكن: أي نوع من السينما؟

لقد أصبح لمعظم بلدان العالم اليوم محاولات في إنتاج الأفلام وصنعها. وأصبح إنتاج الأفلام مختلفًا كل الاختلاف من بلد إلى بلد، بل من فترة إلى فترة داخل البلد الواحد. وبسبب ذلك التنوع الكبير وهذا التباين الواضح اخترت أن يكون حديثي "انتقائيا"، أي أن أنتقى بعض الظواهر والقضايا والشخصيات في هذا العالم الواسع، عالم السينما، وأن

يقوم هذا الاختيار على مبدأ واحد بسيط، هو تطعيم الثقافة السينمائية عندنا ببعض الأفكار أو الدروس التي طرحتها التجربة السينمائية العالمية على مدار نشأتها ونموها وتطورها.

هذا الكتاب إذن لا يقدم تاريخًا للسينما ولا بحثًا في نظريتها، بالرغم من أنه يتعرض لهذا وذاك، ولكنه يقدم– في الأساس– خلاصة منتقاة من التجربة السينمائية، نظريًا وتطبيقيًا. والهدف من هذه الخلاصة هو إنعاش الوعي بهذه الوسيلة الفنية والجماهيرية الجديرة بالمعرفة، وتدعيم التذوق السينمائي والثقافة السينمائية.

وهذا الكتاب أيضًا نشأ من مجموعة قراءات وتأملات في هذا العالم الفسيح الفريد.. عالم السينما. وأرجو أن تشجع قراءته على تحقيق الهدف الذي تطلعت إليه.

علي شلش

ربة الفن العاشرة

تصعد جبل البرناس

في الأساطير اليونانية أن زيوس كان رب الأرباب، وأن بناته التسع كن ربات للشعر والموسيقى والرقص والتاريخ والفنون والعلوم، وأنهن كن يرعين الفنون ويشجعنها من موطنهن على قمة جبل البرناس.

وقد عرفت السينما بأنها الربة العاشرة للفن بعد الربات التسع السابقات، وكان أول من عرفها بذلك الاسم هو المخرج الإنجليزي المعروف أنطوني أسكويث الذي بدأ حياته الفنية في العشرينيات، وكان — لفترة طويلة— رئيسا لرابطة الفنيين السينمائيين الإنجليز. وقد كتب أسكويث دراسة ممتعة عن هذه الربة العاشرة ورحلة صعودها في جبل البرناس، وهى دراسة نشرتها "مجلة الفيلم" الإنجليزية، وعنوانها: "ربة الفن العاشرة تصعد جبل البرناس".

يستهل أسكويث دراسته هذه بقوله:

"عندما صنعت الأفلام لأول مرة كان يكفينا أن الصور تتحرك. كنا نسر لمجرد أن نرى رجلا يلتهم "تورتة"، وإذا حدثت معجزة غير ربانية فرأينا تلك "التورته" تخرج من فم الرجل وتتشكل من جديد كان لم يمسها سوء... كنا نشعر بأن فن السينما لن يقدر على التقدم إلى أبعد من هذا، ولكن العجب زال بعد وقت وبدأنا نريد قصة. وقد كانت جميع الأفلام الأولى

الجيدة أفلام فعل جسماني، لأن الفعل كان أسهل الطرق التي تمكن الحركة من التحول إلى دراما. وكانت جميع هذه الأفلام الأولى تقود إلى ذروة ينتصر فيها البطل– وكان في العادة راعي بقر– على خصمه الذي يوشك أن يؤدي بالبطلة إلى مصير يوصف وصفًا خاطئًا، فيما أعتقد، بأنه "أسوأ من الموت".

ولكن أين يكمن سحر هذه الأفلام؟ يجيب أسكويث:

"يكمن سحر هذه الأفلام الأولى– وقد كان لها سحر– في الحركة: الركوب، الجري، القفز، العراك، وخلف ذلك كله توجد خلفية طبيعية جميلة من الصحارى والوديان".

"ولكن قبل أن نصل إلى الذروة كان علينا أن نعرف شيئًا عن الشخصيات وعلاقتها بعضها ببعض، وكان ذلك يتم من خلال بضعة مشاهد روتينية يعبر فيها البطل للبطلة عن حبه، وتتأبى البطلة على البطل، على حين يكشف الخصم عن كل سواد قلبه بطريقة بسيطة فيقتل شاربه الأسود الصغير!

"وبعد وقت بدأنا نريد شيئًا آخر، وهو أن نعرف الشخصيات عن قرب بدلاً من التمثيل الصامت الفج الذي يؤديه الممثلون في لقطات طويلة... وحتى ذلك الوقت لم يكن يميز الشخصيات سوى مظهرها الجسماني. ثم جاءت الخطوة التالية على يدى د. و. جريفث عندما ابتكر "اللقطة الكبيرة". وبذلك أنشا على الفور علاقة جديدة بين الممثل والجمهور، فقطع ما بين السينما والمسرح مرة واحدة. ومنذ ذلك الحين

اقترب الجمهور من الممثل على الشاشة وكأنه صار يجالسه إلى مائدة شاي، فأقل غمزة عين وأقل لمسة شفة كانت تقول للجمهور شيئا يستحيل توصيله على المسرح. ولكن ظل ينقص الممثل شئ واحد– هو الصوت. ولهذا واجهته أزمة غريبة. ففي المشاهد التي كانت صامتة بطبيعتها وتعتمد على اليفتة وتعبير الوجه، كان يبذل أقل مما يبذل على المسرح من جهد. وفي المشاهد التي كان المسرح يتطلب فيها كلاماً كان مضطراً– وهو أخرس– إلى أن يبذل من الجهد أكثر مما يبذل على المسرح. كان في الحقيقة مجبرا على أن يبالغ وأن يقلل في تمثيله في وقت واحد. وقد حل جريفث هذه المشكلة بأن ابتكر لممثليه أسلوباً يتصل بالحياة العادية مثلما يتصل الشعر أو النثر الشعري بالكلام العادي. فمثلا حين يسمع روميو خبر موت جولييت يقول: "أني أتحداك إذن أيتها النجوم" وبهذا يبلور في كلمات ما يمكن أن يبدو في الحياة صرخة يأس عاجزة عن الإبانة والإفصاح. وكان جريفث قادرًا على أن يجعل ممثليه يؤدون بطريقة "تشعرنا بأنها مشابهة للحياة، ولكن بدرجة إضافية من التركيز تجعل من غير الضروري عليهم أن يكون لهم صوت".

ويضيف أسكويث إلى ذلك بأن بعض المخرجين الأقل مهارة حاول أن يراوح أو يوازن في أفلامه بين اللقطات الكبيرة للمثل وهو يعبر عن انفعاله وبين العناوين الفرعية التي تحيط الجمهور بماهية انفعالات الممثل، ولكن المخرجين الألمان كانوا أول من اكتشف أن ثمة وسيلة أخرى لتوصيل الانفعال غير الوجه البشري، فحتى ذلك الحين كان المخرج الذي يرغب في إظهار بطلته في حالة خوف يصور عينيها في لقطة كبير قريبة أو يستعين من

ناحية أخرى بالعنوان الفرعي ليؤكد انفعال الخوف. ولم يكن المخرج الألماني يجعل بطلته تبدو خائفة فحسب وإنما كان يظهر ما تراه هى مخيفًا أو باعثًا على الخوف. فهو يستخرج من خوفها نوعًا من الصبغة الانفعالية يغمس فيها الصورة كلها فيصبح الديكور والإضافة وزاوية الكاميرا جميعًا ممثلين في الدراما بدلاً من الخلفية التي كانت الدراما تؤدي أمامها.

هذا الأسلوب أو المنهج كان مناسبا جدًا للتعبير عن الانفعالات الأكثر حزنًا أو عنفًا: الرعب، الجنون الشهوة. الخ.. ثم قام شارلي تشابلن بإخراج فيلم "امرأة من باريس" وإذا كان جريفث والألمان قد اهتموا أساسًا بالتعبير عن الأمزجة والانفعالات وإذا كان ما خلقوه من شخصيات يعد أنماطًا بسيطة أو تجريدات رمزية فإن تشابلن نقل البؤرة فركزها على الشخصية. ولم يكن الانفعال مهمًا لديه إلا إذا كان يلقى ضوء على شخصية أناسه. ونحن في الحياة لا نقول: "كم أجاد ذلك الرجل في التعبير عن غضبه" أو "إني لا أفكر كثيرًا في الطريقة التي تعبر بها تلك المرأة عن حزنها" فنحن إذا كنا محايدين في ملاحظنا فأننا نقول: "ذلك الرجل قليل لديه ضبط النفس" أو "بالقوة شخصية تلك المرأة". فلا شك أن التعبير عن الانفعال لا يلقي أي ضوء على شخصية المرء ما لم نعرف ماهية الانفعال الذي يحسه. ولا نعرف أن المرأة لها شخصية قوية إلا إذا تعمقنا في سر حزنها. وهذه مشكلة تشابلن. لقد كان يستخدم الصور ولكنه لم يكن "مصورا" بالمعنى الألماني– ولم يوصل الدراما بالتكوين الفعلي للصورة. فشاشته كانت عبارة عن لوح من الزجاج غير شخصي ولا لون له ننظر نحن من خلاله. فهو لا يعنيه التكوين بأي حال. ولكنه كان ذا عين موهوبة

في التقاط مظاهر السلوك ومفارقاته. وكان ذا فهم حساس للقلب الإنساني مما ساعده على تعويض ذلك النقص. ولم تكن تفاصيله كتفاصيل مقلديه مجرد لمسات ذكية ولكنها كانت من بنات خياله.

ويناقش الكاتب بعد ذلك مساهمة المخرجين الروس في ذلك الوقت فيقول:

"وبمقدار ما كان الفيلم يكسب من خلال قدرته على نقل المزاج والانفعال والشخصية كان يفقد تدريجيًا الارتباط بمصدر حياته– أي الحركة. فقد أعاد المخرجون الروس الصورة المتحركة إلى الشاشة ولا سيمًا أيزنشتين وبودو فكين. وكان في أفلامهم الشئ الكثير من الأفلام القديمة ذات الفعل الخالص وكذلك من أفلام جريفث، وبخاصة فيلمه المدهش "التسامح" أكثر مما فيها من سمات مشتركة مع أفلام الألمان أو أفلام تشابلن. وكان الفعل الجسماني والمزاج والانفعالات أشياء يمكن التعبير عنها بلغة الحركة المرئية. وهنا يتصل منهجهم بمنهج تشابلن– فقد كان منهجًا تركيبيًا أي أنهم، مثل تشابلن، كانوا يبنون أفلامهم من الجزئيات الصغيرة التي تكمن أهميتها في علاقة بعضها بالبعض الآخر. ولكن بينما كانت هذه العلاقة عند تشابلن علاقة فكرية كانت تعد عندهم علاقة بصرية وإيقاعية. وثمة نوعان من الحركة في أي فيلم: حركة الناس أو الأشياء داخل حدود اللقطة وحركة ١٢٤ العلاقة الإيقاعية لكل لقطة باللقطة الأخرى، كما في الموسيقى مثلاً!

ولنأخذ مشهدًا، كما يقول اسكويث، ونتخيل كيف يمكن أن يتناوله

جريفث والألمان وتشابلن والروس:

امرأة تطعن في ثورة غضب حبيبها حتى يموت. ولنتخيل أن هدف المخرج هنا هو أن ينقل هلعها إلى الجمهور. وهنا أيضًا يمكن لجريفث أن يعتمد أساسًا على السيدة التي ستمثل الدور وعلى قدرته على جعلها "تعبر" عن ذلك. أما الألمان فقد يعتمدون أيضا على اللقطة الكبيرة، فتكون ملامح الممثلة متقلصة مرتعبة، وتقف الكاميرا في وضع منخفض لتعطي تأثير الطيف أو الشبح المخيف، ويكون ثلاثة أرباع الوجه في ظلام مع بقعة ضوء على إحدى العينين. وبعد أن ينقل المخرج ذلك إلى الشاشة في عشرين قدما يظهر ضوء غامض حاد على الوجه وينتشر بالتدريج حتى نعرف مكان السكين التي ارتكبت بها الجريمة.. ويستمر الضوء في الانتشار حتى يغطى وجه الممثلة تماما، وعندئذ فحسب يسقط قناعها!

أما تشابلن فيمكن أن ينقل رعب الموقف بسلسلة من المقترحات. فمثلاً قد لا يظهر الجثة مطلقًا، ولكنه يجعلنا دائمي الوعى بوجودها من خلال دوران الفتاة حولها، وتجنبها التعثر فيها، أو قد يصور استحالة فتح باب الغرفة بسبب تصدي الجثة له، أو قد يجذب اهتمامنا إلى تفاصيل صغيرة مهمة مثل فنجان شاي مقلوب، أو قطعة خبز عليها آثار أسنان القتيل. والتأثير الكمي لهذه التفاصيل سيحرر الممثلة كثيرا في التعبير حسب ما يتطلبه الموقف، فهي لن تضطر إلى الوقوع في التعبيرية كما عند جريفث أو الرمزية التصويرية الفجة.

وأما الروس فقد يستخدمون نفس المادة كغيرهم. ولكن الفرق يكمن

في الطريقة التي سينظمون بها هذه اللغة.

ولنفرض أن المخرج الروسي استخدم لقطتين فقط هنا:

١ –لقطة كبيرة للمرأة ستكون مثل اللقطة الكبيرة عند الألمان.

٢ –لقطة كبيرة للسكين على الأرض.

والمخرج يريد نقل هياج المرأة المتزايد بلغة الحركة، ولكن كل ما لديه لقطتان فقط، لقطتان جامدتان. ومن ثمة فإن أول نوع من أنواع الحركة الذي أشرت إليه لا يمكن استخدامه لأنه غير موجود، أما النوع الثاني فهو الوحيد الممكن، أي العلاقة الإيقاعية بين اللقطة واللقطة. وبتعاقب اللقطتين في إيقاع سريع متزايد يجد المشاهد استعارة بلغة بصرية تمثل صاحبها. والاستعمارة البصرية يجب ألا تخلط بالرمز. فالرمزية تتصل بالأفكار المجردة على حين تتصل الاستعارة بالحقائق المرئية الملموسة. والأعمال الفنية يهمها الاستعارة بهذا المعنى، لأنها تتصل بالمحسوس المتميز والخاص لا بالمجرد والعام. ولهذا كان الروس مجددين تماما. يفهمون الشيء ويحسونه. واذا كان أكبر خطأ في أفلام الألمان أنها برغم نقل كل لقطة على حدة للانفعال بطريقة تدعو للإعجاب فإن علاقة هذه اللقطة بالتي تليها كانت علاقة مفككة وقائمة على المصادفة. أما الروس– ومعهم جريفث– فقد اكتشفوا العلاقة الحية لكل لقطة بسواها، وكانوا سريعين في ملاحظة توازى الحركة والتكوين. وقادهم ذلك إلى استخدام هذه الاستعمارة البصرية أو المرئية.

يقول أسكريث:

"لقد ولدت ربة الفن العاشرة، وقضت سنوات حياتها الأولى في الهواء الطلق. وكانت ابنة غير شرعية لرباط غير مقدس بين الفانوس السحري والأقصوصة! ولكنها جاهدت واجتهدت لتحسين نفسها حتى أن شقيقاتها انحنين لها وابتسمن، وإن كان في شيء من التعالى!".

وحتى عام ١٩٢٨– ٢٩ أثبت الفيلم الصامت حقه في أن يسمى وسيلة تعبير على الرغم من أنه لم يخلق شيئا كبيرًا ذا قيمة فنية باقية. ومع ذلك أثبت قدرته أيضًا على حكي القصص والتعبير عن الأمزجة والانفعالات لشخصياته بطريقة عجيبة في ذاتها. ولكنه عافى –كوسيلة للتعبير– من عقبة فريدة. ففي كل فن آخر قام الدافع الخلاق والحاجة إلى توصيل شيء ما بجبار الفنان على توسيع تكتيكه وتطويره، حتى أن الشيء المراد توصيله أو التعبير عنه كان يتقدم وسيلة التعبير دائمًا. أما في السينما فالفن وحده لا يكفى للتوصيل، لأن الفن هنا محكوم بظروف محيطة كثيرة أهمها وجود رأس المال ووجود العنصر الصناعي. وأصحاب رءوس الأموال لم يحسنوا قط لربة الفن العاشرة، فما يهمهم هو تحقيق الربح ولو على الحساب الفن، ومن هنا يدخلون في صراع مع الفنانين الحقيقيين.

غير أن يوم التحرير العظيم كما يقول أسكويث قد جاء يوم زود الفنيون ربة الفن العاشرة بالصوت، فحرروها من سجنها الصامت، ولكن ذلك جعلها تجد نفسها بعد قليل عند سفح جبل البارناس بعد أن كانت قد قطعت شوطًا في صعوده. وما لبثت الحرية، حرية الصوت، أن بدت وهما. فقد بدأ المخرجون يصورون المسرحيات بلا أي فن أو ابتكار. فالكاميرا تقف أمام ممثلين يمثلون نصًا مسرحيًا ثم تعلب الأشرطة في علب!

وبهذا كفت السينما عن أن تكون وسيلة تعبير وصارت مجرد طريقة نقل. وثار المخرجون الأذكياء ولا سيما تشكوك ورينيه كلير وما بلستون. ولم ينجح منهم سوى كلير في التمكن من الفيلم الناطق لإنتاج فيلم أو فن جيد!

ولم يكن الفيلم الناطق هو الفيلم الصامت مضافًا إليه الصوت، وإنما كان وسيلة جديدة تمامًا. وإذا كانت الحركة هي دم الحياة بالنسبة للفيلم الصامت فهكذا أصبحت بالنسبة للفيلم الناطق. ولكن مع فارق البساطة. فالفيلم الناطق مثل الباليه. وفي الباليه لا يكون الإيقاع وقفًا على الموسيقى وحدها أو حركات الراقصين وانما هو وقف على علاقة كل من هذين المجربين– الموسيقى وحركة الرقص– بالآخر.

ومن ثمة ففي الفيلم الناطق يجب أن تكون حركة الصور متصلة دائما بحركة الصوت، سواء كان الصوت موسيقى أو حوارًا أو ضوضاء عفوية. واقتران الصورة بالصوت يجب ألا يكون عفويا أو غير مكترث. وأكبر ثقل للصوت سيكون دائما– من وجهة النظر الإيقاعية– متمثلا في التوكيد المرئي، ولكن الصورة تستغرق وقتًا أقل مما يستغرق الصوت في قابلية الفهم وسرعته. وهنا يكون من الواجب أن تترجم أفكار الشخصيات إلى أصوات، وألا تستخدم الموسيقى كخلفية أو مؤثر خارجي أو لغسل الانفعال غسيلاً يدعم المزاج العام، وإنما أن تستخدم الموسيقى كبديل للكلام اذا اقتضى الأمر، أو هى تصبح بالفعل في بعض الحالات استعارة كلامية.

ويختتم أسكويث دراسته هذه بقوله:

"مما سبق تتضح في رأيي الخطوط الأساسية التي سارت عليها ربة الفن العاشرة في سعيها وراء التعبير عن نفسها، وهي اذا لم تحقق ذلك في النادر فالخطأ يكون خطأ كهنتها ومساعديهم. غير أنها تستطيع فيما اعتقد أن تطالب على نحو عادل بمكان لقدميها على جبل البرناس".

والحق أن حديث أسكويث هنا أن كان يدل على شيء فإنما يدل على أنه مبنى على الخبرة والذوق والدراسة أيضًا. وهو قد يثير شيئًا من النقاش حول نقاط بعينها مثل وظيفة الاستعارة في الصورة المرئية أو دور الموسيقى في الفيلم، ولكنه في النهاية يؤكد أهمية الفن السابع أو ربة الفن العاشرة كما يسميها، كما يؤكد أنها قادرة على الاحتفاظ بمكان قدميها على جبل البرناس الذي عاشت عليه من قبل ربات الفنون التسع، وهى قد قطعت شوطًا كبيرًا في رحلة صعودها إلى ذلك الجبل.

آعمدة هوليود السبعة

تربعت هوليوود على عرش السينما العالمية نحو نصف قرن من الزمان. وكان ذلك منذ تأسيسها عام ١٩١٠ حتى سقوطها في بداية الستينات. وطوال ذلك التاريخ كانت هذه المدينة– الدولة، إذا صح التعبير، رمزًا لأشياء كثيرة في عالم السينما مثل: الصنعة الجيدة، والديكورات الضخمة الفخمة، والإنتاج الكبير، والميلودرامات العنيفة، ومغازلة الحواس والغرائز. والنجوم التي تضوى وتنطفئ حسب حركة الطلب عليها.

هوليود هذه سقطت، ولم يبق منها سوى الرمز وذكري الآثار المؤلمة التي تركتها على السينما العالمية، ولاسيما سينما البلاد النامية.

والشئ اللافت للنظر هو أن البلاد النامية هذه كانت المستهلك الرئيسي لمنتجات هوليوود طوال تربعها على عرش السينما العالمية. ومع هذا جاءت الضربات القاضية لهوليوود من البلاد النامية نفسها كما هو معروف.

ولاشك أن لظهور هوليوود وسقوطها قصة طويلة وممتعة، تستدعيها إلى ذهني الآن محاضرة قيمة يمكن أن نعدها وثيقة تاريخية على جانب كبير من الأهمية. فهي– أولاً– بقلم مؤرخ وفنان قدير، وهى– ثانيا– من بنات المعايشة والخبرة العملية بهوليود نفسها، وهى– ثالثا– نوع من التنبؤ الصادق المبكر بسقوط تلك المدينة الظالم أهلها.

لهذه الأسباب الثلاثة فكرت في أن أنقل أهم ما جاء في هذه المحاضرة- الوثيقة من أفكار وتحليلات تنقلنا- بدورها- إلى عالم هوليوود البائد، وتلقى الأضواء على قصة صعود هوليوود وسقوطها، وتكشف عن جنين السقوط الذي حملته هوليوود في أحشائها.

أما المحاضرة فعنوانها "أعمدة هوليوود السبعة" وهو عنوان يذكرنا بعنوان كتاب رجل المخابرات الإنجليزية أ. ت- لورنس الذي لعب دورا خطيرا في المنطقة العربية زمن الحرب الأولى، ثم شغل السينما بحياته الغريبة فخصصت له فيلما، بعد أن شغل المؤرخين بكتابه المعروف "أعمدة الحكمة السبعة". وقد القيت هذه المحاضرة القيمة في مؤتمر الفيلم الدولي الذي عقد بمدينة بازل السويسرية عام ١٩٤٥.

وأما المحاضر فهو المؤرخ الفنان السويسري المعروف أميل لودفيج (١٨٨١- ١٩٤٨) الذي ألف عدة كتب تاريخية ممتعة عن تاريخ مصر وحضارتها، أهمها كتابه "النيل" وكتابه الآخر: "كليوباترا".. وقد أتيح للودفيج أن يقضى فترة في هوليوود زمن الحرب الثانية، حيث خبرها عن قرب، مما أتاح له أن يقيم محاضرته هذه على الملاحظة والتجربة.

والقضية أو الفكرة الأساسية التي تطرحها محاضرة لودفيج هذه تتلخص في أن ثمة ولاية أمريكية صغيرة على شفا الثورة، وهى ليست واحدة من الثماني والأربعين ولاية التي تشكل الولايات المتحدة الأمريكية في ذلك التاريخ، ولكنها -بطريقة ما- تمثل الولاية التاسعة والأربعين، وتعرف باسم هوليوود. ومع أن القائمين على السلطة فيها لا يدركون المحنة

التي تهددهم فإن الباقين من أهلها يحسون بها، ولكن أحدًا منهم لا يجرؤ على الكلام عنها. أما أسباب هذه الثورة غير الدموية فهى نفسها أسباب أية ثورة أخرى، أي: عجز الذين في السلطة، ذلك العجز الذي يتزايد يومًا بعد يوم. ومصدره قوة ما عندهم من مال. ما أولئك الذين لديهم الموهبة والمعرفة فرعايا خاضعون لا حول لهم ولا قوة. ومن ثم سوف تستمر الثورة حتى تصل إلى غايتها..

على هذه الفكرة الأساسية أقام لودفيج محاضرته، واعتبر أن لهوليوود أعمدة سبعة رئيسية تشكل منها بنيتها وتركيبها الاجتماعي والفني.

وأول هذه الأعمدة السبعة الممثلون. وهؤلاء ليسوا سوى هواة، لم يتعلم أحدهم مهنة التمثيل كما ينبغي أن تتعلم في مسرح أمريكي أو في مسرح أي بلد آخر. وكل منهم يؤدي أدواره بنفس الطريقة التي يمارسها الجميع، أي بنفس حيل التعبير التي ترسم على الوجه. وكل منهم يكرر حركة واحدة معينة في كل دور يؤديه. وهم لا يعرفون أي شيء عن تباين التعبير والشخصية الذي يميز جوهر الفن الدرامي. وكثيرون منهم يحاولون أن يعوضوا نقص مواهبهم بنظرات عيونهم. وحين يتم تصوير منظر جانبي جميل لوجه من الوجوه مئات المرات يلقى في روع الجمهور أن وراء ذلك عبقرية وموهبة فذة. وهكذا يتقاطر أمام الجمهور موكب متماثل من الوجوه ونقص الحيوية والتعبير بالانفعال حتى يصدق أن ذلك كله أمر (مدهش). والخطأ لا يكمن بوجه عام في الممثلين أنفسهم، فهم لا يدركون أن النسيان سيطويهم تمامًا بعد سنوات، على حين أن الذين في السلطة بالنسبة للصناعات الأخرى يهمهم جدا أن تتحسن سلعهم وألا تتكرر المنتجات

القديمة مما لا يحدث في هوليوود. ولكن ثمة قلة من أهلها هي التي تعتقد أن الفيلم الأمريكي الجيد منذ عشرين سنة (أي قبل ١٩٤٥) لم يعد له نظير في السنوات العشر الماضية على الأقل.

وليس ثمة في هيولوود من يثق في قدرات فنان كبير من فناني المسرح فيعهد إليه بدور في أحد الأفلام. فالفتاة الصغيرة التي في العشرين ويتركز جمالها في ساقيها يمكن أن تدشن وتقدم للناس كنجمة قبل أن تتعلم أو تحقق شيئًا ذا قيمة، ثم يصورونها مرات ومرات على أغلفة المجلات الكبيرة ويقدمونها للمعجبين، وفي هذه الأثناء يضغطون عليها بالتمرينات الجسدية التي تصمم أساسًا لتعوضها عن افتقارها إلى الفن الدرامي. وبعد ستة شهور تصبح بطلة قومية وبعد أربع سنوات لا يذكر أحد اسمها!

وينتقل لودفيج بعد ذلك إلى العمود الثاني في هوليوود. وهو في رأيه أقل سذاجة. ولكنه ليس أقل انخداعًا واندهاشا بالحيل الذهبية، ذلك هو الموسيقيون. والموهوبون منهم ما أن يبيعوا أنفسهم لهوليوود حتى يكفوا عن خلق شيء باق أو ذي قيمة، بل لا يدركون أن ما يبدعونه سيضيع بعد ذلك إلى الأبد حتى لو تصادف أن كان ذلك أقل سوءًا من المعتاد، لأن مؤلفاتهم نادرًا ما تنشر ونادرًا ما يعزفها أحد! فإن هي إلا مجرد مرتجلات ما أن تظهر حتى تختفي. وكما هى الحال فإن المؤلف الموسيقي ليس مسموحًا له بأن يكتب موسيقاه كما يشاء. والموسيقيون الواعون ذوو الضمائر ييأسون حين يصغون إلى ذلك الضجيج الوحشي الذي أوجدوه، فكل شيء يغرق في بحر من الفتور والبرودة والإسراف العاطفي الكاذب. وهم يؤمرون بكتابة اللحن من دقيقتين وربع الدقيقة أحيانًا، أو من أربع دقائق

ونصف الدقيقة أحيانًا أخرى. وهكذا نجد هوليوود مغطاة بجثث الفنانين، ولكنهم فنانون لم يموتوا في ساحة شرف أو قتال أو في سبيل قضية عظيمة، وإنما ماتوا لأنهم خانوا فنهم. وهنا يروي لودفيح كيف سمح له ذات مرة هناك بأن يقول ما قال في مؤتمر عام، وكيف أن الحاضرين أصغوا لكلامه في صمت مطبق، ولكن الصحف خرجت في اليوم التالي لتصب لعناتها وشتائمها عليه لأنه تجرأ على فناني هوليوود.. ويكمل لودفيج القصة بأنه تلقى في بريده بعد ذلك ١٧ خطابًا من مجهولين منها ١١ خطابًا أكدت على صحة كلامه وأثنت على صدقه وصراحته ولكن مرسليها لم يجرءوا على التصريح بأسمائهم!

أما العمود الثالث من أعمدة هوليود السبعة فيعني كتاب الشاشة أو كتاب السيناريو. وهو قوم طوال القامة، نحلاء، مغرمون بالملابس المنتقاة، اعتادوا أن يغيروا عشيقاتهم أكثر مما اعتادوا أن يغيروا الاستديو هات التي يرتبطون بالتأليف لها. وهم يفتقرون إلى الخيال الخلاق ومع هذا لا يحسون بالخداع لأنهم يعرفون جيدًا أنهم مجبرون على كتابة المواد الهزيلة أو على الأقل تحويل الأفكار الأصيلة إلى مادة هزيلة. أما الكتاب الموهوبون الذين اشتهروا برواية أو اثنتين فيتوقون لأن يصبحوا كتابًا للسينما، حتى يلقاهم جرسونات الملاهي الليلية بالانحناء، وهؤلاء "الجرسونات" أنفسهم كانوا كتابًا للشاشة ذات مرة ثم أناخ عليهم الدهر فهبطوا درجة أو درجات على السلم. وأغلبية كتاب الشاشة هؤلاء تعاني من الغم والانقباض وتنتقم لنفسها بزيارة زملائها الذين تساوى دخولهم الأسبوعية مع دخولها، فالشخص الذي يكسب الفي دولار في الأسبوع لا يختلط بمن يكسب ألفًا

فقط.. أنهم ضعاف جدًا أمام العقود. وهنا يروى لودفيج حكاية حقيقية عانى منها، وملخصها أن أحد هؤلاء الكتاب كان في زيادة ذات يوم لمناقشة فكرة للسينما شغلته ورغب في إعدادها وفجأة حضر إليه أحد أصدقائه وطلبه لأمر هام بعيدًا عن الزائر، وعندما ابتعدا همس في أذنه قائلا: "من أجل السماء، حافظ على صمتك أنه يسالك كي يسرق أفكارك" ويعلق لودفيج على هذا بقوله أن القرصنة من أعظم أساليب هوليوود. فإذا كتبت عملاً تاريخيًا فإنه قد يسرق صفحة بعد صفحة، وقد يستمد منه فيلم أو فيلمان وبعدها يقال لك أن كل شيء قد وجد في (الوثائق الأصلية)، وأن عملك لم يستخدم أو يستغل على الإطلاق.. ولذلك فإن الروائي الناجح لن يسأل عن تحويل روايته إلى فيلم، وإنما يستخدم ما يسمى "الخبير" في تذليل ما كان في الأصل إبداع فنان حقيقي وتحويله إلى نص سينمائي غوغائي. وفي تلك اللحظات النادرة التي يسمح فيها للمؤلف الأصلي بأن يعد عمله للسينما بنفسه يؤخذ العمل من يديه ابتسامة الممرضة التي تأخذ الطفل الوليد من أمه بدعوى أن الأم لا تعرف كيف تلمسه، في حين أن الممرضة نفسها قد تكون عاجزة عن انجاب طفل.

ويأتي العمود الرابع الذي يمثله المصورون، ويقول لودفيج أنهم الوحيدون الذين يعرفون وظيفتهم معرفة حقيقية، فهم يعرفون كيف يوزعون الضوء والظل، وكيف يكسبون حي السيدات الجميلات اللواتي يدركن بسرعة أهمية نفوذهم.

أما العمود الخامس فيمثله المخرجون. وكل ثلاثة من أربعة أو خمسة

من المخرجين تعلموا شيئًا إلى حد ما، على حين أن الباقين بدأوا حياتهم بائعين متجولين للأفلام. والفنانون الحقيقيون في هذا الحقل استثناء، أما الباقون فيشبهون رجال الحاشية الذين يخاطبون مولاهم بعبارات مثل: "كيف نمتم جلالتكم، أية تعليمات، نحن مستعدون لأي شيء تطلبونه جلالتكم" حتى إذا ذهبوا إلى المخرجين وطاردوهم ليل نهار أحسس هؤلاء -أي المخرجون- بأنهم ذو أهمية كبيرة، ويصبحون بسرعة ضحايا لجنون العظمة، حتى لو كانوا قد دخلوا المهنة ببعض النوايا الفنية.. وفوق هذه الفئات الخمس أو الأعمدة الخمسة، يتربع رجال الفئة السادسة، أو العمود السادس، ألا وهم المنتجون. وبينما يمكن أن يقال أن رجال الأعمدة السابقة جميعًا ينتجون شيئًا ما أيًا كانت قيمته فإن المنتج نفسه شخص لا ينتج شيئًا على الإطلاق، ومع هذا لا يتوقف منتجو الأفلام عن أن يرددوا لأنفسهم ولغيرهم أنهم يخلقون فنا. ولكنهم في الحقيقة أقل أهمية من المصورين، فهم أناس عراة من الذوق والموهبة والقدرة على الحكم. حقًا أن في فرنسا وبريطانيا، بل وفي روسيا، يتأثر فن السينما باعتبارات مالية، ولكن القرارات على الأقل يتخذها فنانون، وكثير من الأفلام في هذه البلدان يمثلها ممثلون يعرفون وظائفهم ويخرجها مخرجون كبار. ولكن منتجي هوليوود فاقوا الجميع في جهلهم وغطرستهم. ومن ثمة نجد الفيلم هو السلعة الوحيدة في الولايات المتحدة التي لا ينتجها خبراء أو أخصائيون، وانما ينتجه أناس لم يدرسوا المسرح ولا الموسيقى ولا التاريخ بل ولا السينما الأوروبية:

وأخيرًا يأتي العمود السابع الذي تمثله فئة الوكلاء. وهؤلاء يشبهون

أسماك "الدولفين" في البحر التي تدور حول أسماك القرش الكبيرة. انهم كالفواصل بين الأجزاء العديدة. يبيعون الأفلام ويشترونها. دون أن يهتموا بمعرفة ما تحتويه. ولكن لعلهم بمعنى ما هم أكثر الناس أمانة في هوليوود لأنهم لا يترددون في الموافقة على بيع السيارات أو الأهرامات بنفس الطريقة التي يبيعون بها الأفلام. انهم الشخصيات الحقيقية في الملهاة.

ويعلق لودفيج على ذلك كله بقوله أن كمية الموهبة الضائعة أو المبددة على يدى هوليوود ما هى إلا جزء من "المحرقة" أو "المذبحة". أما الجزء الآخر، الأكثر خطورة، فهو فساد الذوق. فلو كان على رأس هذه الاستديو هات العديدة ثلاثون فنانًا أو ثلاثون مثقفًا على الأقل، لا ثلاثين تاجرًا، لأمكن تجنب ذلك الانحطاط الخلقي الذي أصاب هوليوود. وصحيح أن ثمة سلطة قد نشأت في هوليوود لمنع أي تداخل مع الكنيسة أو الأسرة، بحيث لا يسمح بعرض صورة شخصين نائمين معا في سرير واحد. ولكن ما النتيجة إذا كان من المسموح لهذين الشخصين النائمين أن ينهضا وأن يرتديا ملابسهما، وان يضطرا إلى إثارة المراهقين من الجمهور بقبلات محمومة تطول لعدة دقائق.. أن الهدف من هذا كله هو إنتاج خمسمائة فيلم كل سنة، منها خمسة أو ستة ذات قيمة. ولكن أسوا هذه الأفلام يعترف به في دوائر السينما بمقياس شباك التذاكر، ونادرًا جدًا ما يجرو ناقد فرد على أن يعلن على الملأ أن هذه الأفلام السيئة سيئة أو بلا قيمة.

ويختتم لودفيج محاضرته هذه بنبوءة يؤسسها على المقدمات السابقة فيقول أن آثار الإعلان والإذاعة ستتقلص مع تقلص لنازية واندحارها.

وهنا سيهز الزلزال المجتمع الأمريكي. وهو زلزال موجود وكامن في ذلك الجبل المسمى هوليوود الذي تنمو بداخله براكين ويحفل سطحه بالطفح. وعندئذ سيرقص على فوهة البركان أولئك الذين يحكمون في هوليوود ولا يدرون إلى أي منقلب ينقلبون.

لقد مات لودفييج بعد ثلاث سنوات تقريبا من تاريخ القائه لهذه المحاضرة. ولم يتح له أن يشهد ذلك الزلزال الذي أصاب هوليوود طوال الستينات وما بعدها، ولكن بقى له في الحقيقة فضل التنبيه بشكل مبكر على خطورة الوضع في تلك المدينة التي شبهها بالولاية الأمريكية التاسعة والأربعين في ذلك الوقت. واذا كانت تحليلاته وأحكامه قد هوجمت في وقتها هجومًا ضاربًا من جانب أنصار هوليود، وإذا كانت هذه التحليلات والأحكام قد بدت في وقتها أيضًا على شيء من الغرابة فإنها الآن تصبح وثيقة تاريخية سجلها لودفيج باسمه، وتنبأ فيها بكل ما حدث بعد وفاته، وقد كان مخلصًا في رؤيته وفي الحكم عليها برغم ما قد يبدو في عرضه لهذه الرؤية من انفعال أو غضب أو ما قد يؤخذ عليه من رغبة في الانتقام من الظلم الذي وقع عليه هو نفسه يوم عاش في هوليود، هاربًا من جحيم هتلر، يتلمس فرص الحياة والعمل وسط قوم ظلموا أنفسهم أيضًا، ولكن بجهلهم.

الفيلم الفرنسي ٧٩ سنة جهاد وطموح

تقول الناقدة الإنجليزية بنيلوبى هوستون في كتابها "السينما المعاصرة" أنه إذا كانت صناعة الفيلم التجاري تعني هوليوود عادة فإن صناعة الفيلم الفني الجيد تعني فرنسا عادة.

وإذا كان مخرجو هوليوود يتطلعون في شوق إلى ما تتمتع به أوربا من حريات أكبر فإنهم يتطلعون أول ما يتطلعون إلى فرنسا.

هذه عبارة تتضمن قدرًا واضحًا من الموضوعية لأنها صدرت عن جهة محايدة ولأن التي أصدرتها ناقدة ومؤرخة متخصصة لا تلقى الكلام جزافا.

والكتاب الذي نعرض له هنا يتناول "الفيلم الفرنسي" عبر تاريخه الطويل ابتداء من لوى لوميير إلى كلود ليلوش وقد صدر عن جهه محايدة ومتخصصة أيضًا، فمؤلفه روى آرمس إنجليزي يعمل ناقدًا سينمائيًا لمجلة "لندن ماجازين" وباحثًا في دراسات السينما والتليفزيون بكلية هورنس للفن، فضلا عن أنه من قبل عددًا من الكتب عن السينما الفرنسية، من أبرزها كتابه عن المخرج الآن رينيه.

وإذا كانت السينما هي فن الصورة المتحركة فلا شك أن الكتاب الجيد عن السينما هو الكتاب الذي يتضمن قدرًا لا بأس به من الصور غير المتحركة بالطبع. وهذا الكتاب يتضمن ما يزيد على ١٢٠ صورة مختارة ومعبرة. وقد صدر مؤخرًا عن مطبوعات ستوديو فيستا الإنجليزية.

ولكن فماذا يقول المؤلف روى آرمس نفسه؟

لقد كتب مقدمة مركزة جدًا تحمل في الوقت نفسه طابع أسلوبه المركز جدًا الذي تناول به المخرجين الفرنسيين. وفي هذه المقدمة يقول:

"هذا الكتاب لا يهدف إلى تقديم تاريخ للسينما الفرنسية. كما أنني تجنبت– قدر استطاعتي– القوائم المملة للأسماء والعناوين والتواريخ... ولكن ما يقدمه هذا الكتاب بالفعل هو دراسة بالكلمات والصور لأربعين مخرجًا ابتداء من لوى لوميير إلى كلود ليلوش".

الكتاب إذن يتناول الفيلم من خلال الإنسان، صانعه. واذا كان الفيلم هو فن المخرج عادة فصانع الفيلم أولى بالحديث والدراسة من أي طرف آخر يحيط بصناعة الفيلم. وقد قسم المؤلف كتابه إلى خمسة أقسام، يتضمن كل قسم منها مرحلة تاريخية بذاتها، كما يتضمن أبرز رجال أو مخرجي هذه المرحلة. ومن الأمانة والمفيد معًا أن نعرض للكتاب على أساس منهجه هذا:

١-السينما الصامتة وتراثها:

يتحدث المؤلف في هذا القسم عن صناع الفيلم الفرنسي الأوائل: لوميير وميلييس وماكس ليندر وفيياد وأبل جانس وجاك فيدر ورينيه كلير. ويخص كل مخرج من هؤلاء بنبذة مركزة عن أعماله وقيمتها الفنية. ونظرًا لأهمية مرحلة السينما الصامتة هذه، ونظرًا لأن رجالها –فيما عدا كلير– لم يعد لهم ذكر عند الأجيال الجديدة من المشاهدين والفنانين على السواء فأننا نتوقف بشئ من التفصيل عند كل من هؤلاء الرجال، وأولهم هو لويس لوميير (١٨٦٤– ١٩٤٨) الذي لقب بلقب " مخترع السينما".

وهو الذي نجح عام ١٨٥٩ في استغلال أهم ما توصلت إليه أبحاث تحريك الصور على طول القرن التاسع عشر، أدرك الإمكانات التجارية للجهاز الذي اخترعه وسماه "السينما توجراف".

لقد كان لوميير رجل صناعة لا فنانًا، واليه يرجع الفضل في تأسيس صناعة جديدة قدر للفرنسيين أن يلعبوا الدور الرئيسي فيها حتى قيام الحرب الأولى، وبعدها تخلوا للأمريكيين عن زعامتهم لها. وأفلامه القصيرة التي لا تتجاوز مدة كل منها دقيقة واحدة تسجل الحياة كما يراها مخرج الفيلم وصانعه. وكانت الكاميرا عند لوميير ثابتة الوضع تقريبًا، حتى لو كانت فرق ترام أو قطار. وهو لم يعرف المونتاج أو وصل اللقطات، ولكنه كان يعوض عن التشابه الحتمي في المادة التي يصورها بمادة أخرى منوعة يلتقطها له مصدروه الذين أوفدهم إلى كثير من بقاع العالم، فأظهر في أفلامه رقص الزنوج في شوارع لندن وعذاب الجمالين في سايجون، والمواكب في شوارع روما، وهكذا. بل أنه كان يلتقط صورًا للحظات حميمة كان يصور أخاه وزوجته وهما يطعمان طفلهما في الحديقة!

وبعد لوميير جاء جورج ميلييس (١٨٦١– ١٩٣٨) ثاني شخصية عظيمة في تاريخ السينما الفرنسية، ولكنه كان على النقيض تمامًا من لوميير. فقد كان الأخير مهتمًا بتصوير الحياة كما هي أما ميلييس فقد نظر إليها نظرة تمزج بين الفانتازيا والخيال. ولأنه كان مسرحيًا "وحاويًا" له مسرحه الخاص في باريس قبل أن يتحول إلى السينما لم يهتم بما يقع خارج جدران الاستديو، ولذا أقام لنفسه ستوديو صغيرًا خاصًا، وبدأ مقلدًا للومبير بالطبع ولكنه سرعان ما سجل ألعابه السحرية في فيلم وصار

مأخوذًا بإمكانات السينما. وكان يهتم أحيانًا بالواقع الجاري في صورة جرائد سينمائية عن موضوعات الساعة مثل قضية دريفوس أو تتويج إدوارد السابع. ولكن أفلامه التي خلدت اسمه هي الفانتازيا التي حفلت بالغرائب والوحوش والشياطين. وكان الناس مأخوذين بأسلوبه الحيوي القائم على الإحساس البالغ بالحركة. وقد انتهت حياة ميلييس نهاية مأساوية، اذا واجه عام ١٩١٤ أعراضا من الجماهير فأفلست شركته وصار هو نفسه نسيا منسيا حتى وفاته.

ويأتي بعد ميلييس نجم الفكاهة والكوميديا الأول في السينما الفرنسية ماكس ليندر (١٨٨٣– ١٩٢٥) الذي اشتهر بقبعته الطويلة وسترته العجيبة الطويلة أيضا. وحتى عام ١٩١٠ لم تكن شخصية "ماكس" الهزلية قد تطورت. وبعد ذلك التاريخ صار يخرج أفلامًا مدة كل منها ١٠ دقائق بمعدل فيلم كل أسبوعين. ويقوم معظمها على الارتجال. ثم صار ليندر أعلى الممثلين أجرًا في العالم، ولكنه لم يستطع بعد ذلك أن يوفق بين أساليبه التلقائية وفنون الإخراج المتطورة فاضطر إلى الرحيل إلى هوليوود حيث لم يصادف نجاحًا كبيرًا ساءت صحته وانتابه قلق الفنانين العنيف على مصائرهم، فانتحر مع زوجته الشابة.! ولا شك أنه أثر بشخصه وفنه في كثيرين. فقد اعترف تشابلن بأستاذيته، كما اعترف رينيه كلير بأنه تعلم منه معنى الكوميديا في السينما.

أما لويس فيياد (١٨٧٤– ١٩٢٥) فهو أول من صنع المسلسلات السينمائية في فرنسا، وقد بدأ الإخراج عام ١٩٠٦ وصنع العديد من الأفلام من كل نوع، ثم تحول إلى المسلسلات السينمائية في فرنسا، وقد

بدأ الإخراج عام ١٩٠٦ وصنع العديد من الأفلام من كل نوع، ثم تحول إلى المسلسلات السينمائية في فرنسا، وفيها يتضح حسه الشعرى، كما يتضح في إنتاجه كله طابع المزج بين واقعية لوميير وفانتازية ميلييس.

ويجئ أبل جانس (ولد عام ١٨٨٩) الذي تجمعت في شخصية جميع تناقضات فترة العشرينات وطموحها وجنونها بانتجريب والكفاح من أجل خلق سينما فرنسية حقيقية. وهو نفسه قد بدأ حياته كسيناريست عام ١٩٠٩. وبعد عامين تحول إلى الإخراج متعلمًا إياه من التجربة والخطأ. وفي عام ١٩١٦ وحده صنع ١١ فيلما، واستمر في الإخراج حتى عام ١٩٦٣، دون أن يدع أية فرصة من فرص التجديد فقد استغل فكرة التصوير أمام المرايا والكاميرا المحمولة على اليد والكاميرات المتعددة، بل وآلات العرض المتعددة قبل ظهور السينراما!

أما جاك فيدر (١٨٨٥– ١٩٤٨) البلجيكي المولد فقد أخرج بضعة أفلام في عدة دول، وكان يلجأ في أفلامه إلى الروايات والقصص الأدبية المعروفة فيما عدا فيلمه المسمى "وجود الأطفال"، ولكنه كثيرا ما كان يجنح إلى الميلودراما ويخفف من حدتها باستخدام الأداء البسيط.

وأخير يأتي رينيه كلير (ولد عام ١٨٩٨) الذي كان من شباب مخرجي العشرينات. وقد بدأ ممثلا في أواخر أفلام فيياد ثم صار مخرجًا عام ١٩٢٣. وكان في أفلامه الأولى محافظًا يؤمن بأن الفيلم يجب أن يمثل أمام الكاميرا لا أن تخلقه خلقا. وهو يحب الاستديو ويكره العمل خارجه. وقد استمد نجاحه من الفكاهة التي يتميز بها والتعاطف مع البسطاء والعاديين

من البشر، ويبدو متأثرًا بتقاليد

ومن أبطال هذه الفترة أيضًا جان رينوار (ولد عام ١٨٩٤) الذي دخل ميدان السينما في مطلع العشرينات كهاو ثرى، ولكنه فشل في فيلمه "نانا" الذي كلفه كثيرًا عام ١٩٢٦ فاضطر إلى الاحتراف داخل الاطار التجاري. وفي الثلاثينات بدأ يهتم بالإنسان ومكانته في المجتمع، وكانت قصص فلوبير وزولا وموباسان مصدرًا لأفلامه. كما كان حبه العميق للمسرح والأداء المسرحي مصدرًا آخر لأداء الممثل في أفلامه. وعندما ظهر أصحاب الموجة الجديدة مؤخرًا اكتشفوا في رينوار بعض الصفات التي كانوا هم أنفسهم يتمسكون بها مثل الإحساس بالحب والخير والفكاهة.

أما جان فيجو (١٩٠٥– ١٩٣٤) فيعد احدى الشخصيات التراجيدية في تاريخ السينما الفرنسية. فحصيلة إنتاجه لا تستغرق مشاهدتها أكثر من ليلة واحدة. ومع ذلك فقد أثر بهذا الإنتاج المحدود فيمن جاء بعده من مخرجين. وكان مثل رينوار لا يهتم بالصنعة قدر اهتمامه بالحس الشعرى الكامن داخل الأشياء والصور. ولكن قيمة فيجو الحقيقية لم تكتشف الا بعد الحرب. فقد منعت الرقابة أحد فيلمية وشوه الموزعون فيلمه الآخر. وكان فيجو متمردًا على المجتمع، ربما بسبب مصرع أبيه في السجن، وقد قاده تمرده إلى نوع من السريالية في معالجة الأشياء وتصويرها، على الرغم من التزامه الواضح وحس السخرية عنده.. أنه رقيق ولكنه مر، واقعي ولكنه شاعر يحن للمجهول، وقد صنع في النهاية، وبالاشتراك مع رينوار، توليفة الشعر والواقعية التي ظهرت في الثلاثينات.

وهناك أيضًا ساشا جيترى (١٨٨٥- ١٩٥٧) وكان على رأس كتاب المسرح الذين حاولوا تزويج المسرح بالسينما، فقد تحول من المسرح إلى السينما بعد عشرين عامًا من التمثيل والإخراج، وصنع عددًا كبيرًا من الأفلام ذات الاطار التجاري في الغالب، ولكنه حشدها بالفن والرشاقة وطلاوة الحوار.

أما مارسيل بانيول (ولد عام ١٨٩٥) فقد جاء من المسرح إلى السينما بعد ظهور الصوت، وكان من أنصار فكرة "المسرح المصور"، كما كان يعد نفسه دائمًا أديبًا، وربما شجعه على ذلك أنه كان عضوًا في الأكاديمية الفرنسية. وربما كان ذلك أيضًا سببًا في فقدان أفلامه كثيرًا من خصائص السينما، وكان يعتقد أن السينما هي فن الممثل، وأن الصوت جاء نصرًا كبيرًا لها.

وهناك ماكس أوفيلس (١٩٠٢- ١٩٥٧) الذي جاء كزميليه السابقين من أصل مسرحي ولكن من باب الإخراج. وقد تحرر كثيرًا من قواعد الزمان والمكان والموضوع.

أما جوليان دوفيفييه (١٨٩٦- ١٩٦٧) فينتمي إلى أسلوب "الواقعية الشعرية" الذي ساد في الثلاثينات. وانتاجه يمثله مخرجًا محترفًا داخل اطار تجاري ولكنه يتم عن ذكاء وموهبة وعناية واضحة بالنص السينمائي.

وكان مارسيل كارنيه (ولد عام ١٩٠٩) أبرز ممثلي "الواقعية الشعرية" هذه. تلقى أصول الفن على أيدى فيدر وكلير أي مدرسة "السينما داخل الأستوديو" وظل يخرج أفلامًا حتى عهد قريب، ولكن عطاءه الفني الجيد

يتوقف عند نهايات الحرب الثانية.

وعندما احتل النازيون باريس عام ١٩٤١ أصيبت السينما الفرنسية بضربة في الصميم. فقد غادر فرنسا كثيرون من أعلام سينماثييها، وعلى رأسهم رينوار وفيدر وكلير ودوفيفييه وأوفيلس" ومن ثمة فتحوا الباب أمام إمكانية ظهور وجوه جديدة في الإخراج، وكان ألمع هذه الوجوه هو جان جريميون (١٩٠١– ١٩٥٩) الذي بدأ حياته مخرجًا تسجيليًا عام ١٩٢٣ ثم ساح في إسبانيا وألمانيا، ولم ينتج شيئًا جيدًا إلا زمن الاحتلال. وكان جريميون واسع الثقافة، عاونه في كتابة نصوص أفلامه بريفير وسباك. وفي هذه الأفلام يبدو ما تميز به هو نفسه من ثراء شعري وحب للعمال وبراعة في تكوين المناظر واللقطات الجميلة. ولكن لعل شخصيته كانت مؤثرة في غيرها أكثر من أفلامه.

٣-فترة ما بعد الحرب:

وخلال هذه الفترة عادت السينما الفرنسية تحاول الوقوف على قدميها، وأظهرت عددًا من المواهب كان أبرزها كلود أوتان– لارا (ولد ١٩٠٣) الذي بدأ حياته مصممًا للمناظر ثم مساعدًا للإخراج مع كلير. وقد ظهر في أفلامه الأسلوب الديكورى الذي تميزت به أفلام العشرينات. وقد كان جريئًا يميل إلى اقتباس أفلامه من الروايات الأدبية، ورؤية حركة المجتمع الفرنسي من خلال ثلاث قوى رئيسية هي: البورجوازية القوية، والجيش، والكنيسة. وظهر أيضًا هنرى جورج كلوز (ولد عام ١٩٠٧) وكانت الشخصيات في أفلامه تسعى دائمًا إلى الخلاص من ثلاثة أعباء

رئيسية هي الشهوة والكراهية والعنف. ويعد مخرجا واقعيا ولكنه لا يميل إلى النهايات السعيدة، ولا يحترم الارتجال في التصوير أو الحوار. أما جان بيكر (١٩٠٦– ١٩٦٠) فقد عمل ٨ سنوات مساعدًا لرينوار. وأفلامه تذكرنا بأفلام أستاذه من حيث الدفء وحب الإنسان والاهتمام بالتفاصيل والميل إلى الفكاهة. ثم يأتي جان تاتي (ولد عام ١٩٠٨) الذي يعد واقعيًا ولكن من طراز آخر. فهو قد تأثر بأعلام الكوميديا الصامتة مثل تشابلن وكيتون على مستوى التمثيل والإخراج، ولكنه لا يسعى في أفلامه– وكلها كوميدي– إلى اللقطات الكبيرة أو التقطيع السريع لأنه لا يريد أن يفرض على الجمهور رأيًا معينًا أو ينزله إلى مجرد الضحك العاجز، ولكنه يريد من جمهوره دائمًا أن يرى، أن يفتح عينيه على الفكاهة والأهمية والطرافة في الحياة من حوله. أما روبير بريسون (ولد عام ١٩٠٩) فهو مخرج مستقل لا ينتمي إلى مدرسة أو اتجاه، فرض نفسه على المنتجين والممثلين مع أنه صنع ٤ أفلام في ٢٠ سنة. وهو دائم السعي في أفلامه وراء الجمال البصري، لا يحب الممثلين المحترفين، ويرفض زواج السينما بالمسرح كما يرفض الموروث والمألوف من القواعد. ثم يأتي رينيه كليمين (ولد عام ١٩١٣) الذي اشتهر في الثلاثين من عمره وترك عمله كمهندس معماري ليحترف الإخراج، ومن هنا يتضح سر اهتمامه بدقة التفاصيل.

أما جورج روكوبية (ولد عام ١٩٠٩) فقد حقق شهرة دولية مثل زميله كليمين الذي شاركه تصوير عدة أفلام في عدة دول. كما أنه يشترك مع جريميون في كونهما من مفاتيح حركة السينما التسجيلية الفرنسية، وهى حركة اشتهرت بالعمق والشاعرية، ويمثلها عدد آخر من المواهب مثل

جورج فرانجو (ولد عام ١٩١٢) الذي كانت أفلامه التسجيلية من أبرز أفلام فرنسا بعد الحرب. وقد اشترك مع هنري لانجوا في تأسيس أرشيف السينما القومي، وكذلك جاك روش (ولد عام ١٩١٧) الذي اهتم بوسط أفريقيا وغربها. وقد نجح في كسر قاعدة الموضوعية في الأفلام التسجيلية فاستعان بفن المقابلة، وجان بيير ملفيل (ولد عام ١٩١٧) ويعد المخرج الوحيد بعد الحرب الذي ضرب المثل بنفسه على استقلال الإخراج. فقد أقام لنفسه "ستوديو خاصا، وأنشأ شركة إنتاج، وراح يصنع أفلاما بميزانيات محدودة، ثم انتقل إلى أفلام السوق الجيدة الصنع متأثرًا في ذلك بأفلام الثلاثينات الأمريكية. وهكذا لم يتخصص هؤلاء المخرجون الثلاثة السابقون في الأفلام التسجيلية، ولكنهم بدأوا حياتهم بها وقدموا في ميدانها إنتاجًا ملحوظًا.

٤-السينما الجديدة ١٩٥٩:

إذا كانت الحركة التسجيلية وإنتاج ملفيل مصدرين للموجة الجديدة فإن الكتابات النظرية لألكسندر استروك (ولد عام ١٩٢٣) تشكل مصدرا ثالثا من مصادرها.

وقد اشترك استروك مع أندريه بازان وجاك دونيول –فالكروز في تأسيس وإصدار مجلة "كراسات السينما" عام ١٩٥١، وقام بالاهتمام بإنتاج المخرجين الجدد وتبصيرهم بالمحاسن والعيوب. وهو صاحب مقال وتعبير "الكاميرا القلم" المشهور الذي عد السينما وسيلة تعبير مثل الكتابة. وعلى الرغم من اختلاف أسلوبه هو نفسه في الإخراج فقد تأثر

مثل فرانجو بحركة السينما الألمانية الصامتة، حتى أنه صنع أول أفلامه عام ٥٢ في ٤٥ دقيقة بدون كلمة حوار واحدة. يهتم بموضوع تفسخ العلاقات وتمزقها. ولكنه لا ينتمي من ناحية المزاج والتكوين للموجة الجديدة، فهو أديب أكثر منه سينمائي ومحافظ أكثر منه متحرر. أما روجيه فاديم (ولد عام ١٩٢٨) فهو الذي اقنع المنتجين بالمخرجين الجدد، واكتشف زوجته ب. ب (بريجيت باردو) ومنذ عام ١٩٥٦ كرس نفسه لتصوير مظاهر السحر العارية لزوجته ومعشوقاته ابتداء من ب. ب. إلى أنيت ستروبيرج وجين فوندا. وهو لا يهتم بالعقدة أو التوتر الدرامي، ولكنه يجيد استخدام المواقع الخارجية والتصوير الملون والبذخ البصرى. ثم يأتي لويس مال (ولد عام ١٩٣٢) الذي اشتهر كمخرج في الوقت الذي كان فيه جودار وتريفو ناقدين فحسب. وهو يركز دائمًا على الموضوعات الرومانتيكية الكبيرة مثل الحب والموت، كما يحب الجمال البصرى في التكوين والحركة. أما أنييس فاردا (ولدت عام ١٩٢٨) فقد صنعت أول أفلامها في سن الثامنة والعشرين دون أن يكون عندها علم حقيقي بماهية السينما، بل أنها لم تكن قد شاهدت حتى ذلك الوقت سوى بضعة أفلام. وقد بدأت حياتها مصورة فوتوغرافية في احدى المجلات، وهنا يكمن سر اهتمامها بالأسلوب والتأثير البصري أكثر من اهتمامها بالمشاكل الاجتماعية والسياسية التي تشغل واحدًا مثل ألان رينيه. ولكنها أقرب إلى كلود شابرول (ولد عام ١٩٣٠) الذي بدأت الموجة الجديدة بإنتاجه عام ١٩٥٨، وكان لا يزال يعمل ناقدا بمجلة "كراسات السينما". وقد مول أول أفلامه بمال ورثته زوجته. ولكن أفلامه فشلت في أوائل الستينات في

تحقيق ربح فانساق وراء العنصر التجاري، لا يهتم بالعقدة أو التشويق ولكنه يهتم بالعلاقات وشكلها بين مجموعة محدودة من الناس داخل المثلث التقليدي.

الزوج والزوجة والعشيق. ويتميز بالرشاقة والسخرية والرقة. أما فرانسوا تريفو (ولد عام ١٩٣٢) فقد جاء من المجلة السابقة كزميلة، وكان يهاجم في كتاباته التفاهة أينما وجدها. تأثر بهيتشكوك وألف عنه كتابًا. وإذا كان شابرول وتريفو قد عدا شابين وقت ظهورهما فقد رافقهما ألان رينيه (ولد عام ١٩٢٢) الذي لم يكن في مثل سنهما. وقد بدأ مخرجا تسجيليًا عام ١٩٤٨، وكاد أن يتخصص في "أفلام التصوير، كما يسميها بازان" عن فان جوخ وبيكاسو وجوجان) مع حرصه على الالتزام بالقضايا السياسية، مكنته خبرته الطويلة في المونتاج من إخراج "هيروشيما حبيبى" الذي لم يسبقه فيلم في تكتيكه الجديد. ومع اهتمامه بالجمال والطرافة فهو يرى الفيلم عملا معقدًا يتولاه فريق من المساعدين والممثلين.

أما كريس (ولد عام ١٩٢١) فكان صديقًا ومساعدًا لرينيه وشاعرًا وكاتبًا وروائيًا، وناقدًا قبل أن يتحول إلى السينما من باب الفيلم التسجيلي. تعد أفلامه "مقالات مكتوبة بالكلمات والصور على السليولويد".

٥-جودار والستينات:

يعد جان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠) أهم مخرج شاب في فرنسا وأشد المخرجين– مع رينيه– تأثيرًا فيمن حوله. وقد صنع منذ عام ١٩٥٩. نهرًا لا يتوقف من الأفلام. ويلزم أفلامه نوع من المعرفة بالسينما

وأشهر رجالها ومخرجيها. فهو دائم الإشارة اليهم. بدأ يهتم بالقضايا السياسية منذ أواخر الستينات، ولكن ثمة تناقضا واضحا بين جودار المفكر وجودار مصور النساء. وبرغم هجومه على اسياة المعاصرة إلا أنه مأخوذ بما يجرى على سطحها، هارب أحيانًا إلى الصحراء. يرفض في أفلامه الأخيرة الحكاية والسرد، ولكنه عاجز عن خلق أشكال جديدة تتضمن رؤيته، ميال إلى التلقائية وشبه الارتجال في التصوير والاخراج.

أما جاك ريفيتى (ولد عام ١٩٢٨) فهو ناقد سابق، وشخصية سينمائية مستقلة. وبرغم ماضيه هذا إلا أن أفلامه القليلة تعكس صفة أخرى هي أنها مستمدة أساسًا من عمله السابق بالمسرح. وهو هنا على العكس من جاك ديمى (ولد عام ١٩٣١) الذي تأثر بالأفلام الاستعراضية الأمريكية، وعاش في أفلامه داخل عالم ساطع حالم ملون، على حين نجد في ألان روب جرييه (ولد عام ١٩٢٢) مثالا لأكثر المواهب السينمائية أصالة منذ جودار، برغم مجيئه من عالم الرواية الذي يختلط فيه الواقع بالخيال وتوظف فيه الكلمات توظيفًا أشبه بالكلمات المتقاطعة.

أما بيير ايتيه (ولد عام ١٩٢٨) فهو نجم كوميدى جديد تدور أفلامه التي يشترك في تمثيلها حول موضوعات محدودة جدًا مثل الرغبة في الزواج والحاجة إلى الهرب من حياة المدينة. وأخيرًا يأتي كلود ليلوش (ولد عام ١٩٣٧) الذي يحرص على تقديم رؤية وردية للحياة مساوية لرؤية هوليوود ومصنوعة جيدًا من الناحية الفنية وقادرة في الوقت نفسه على إرضاء الجماهير واجتذابها. انه شخصية متناقضة: يخرج وينتج ويصور ويكتب وينتج أفلامًا لها كل صفات الفيلم التليفزيوني التجاري، وعالمه يعيش فيه

أناس يتمتعون بقسط وافر من الجمال ولكن أحزان الماضي تؤرقهم، برغم الثراء الذي يعيشون فيه، وبرغم أنهم ذواقون طموحون.

وهكذا ينتهي كتاب روى أرمس عن الفيلم الفرنسي. ولعلنا نخرج بعد هذا العرض- المفصل أحيانًا والمقتضب في أحيانًا أخرى- برغبة في استخلاص بعض الدروس المهمة والمفيدة معا التي يطرحها مثل هذا التاريخ لأعلام سينما عزيزة على العالم كله وجديرة بكل اهتمام، وهي السينما الفرنسية. ولعلنا نجمل هذه الدروس إجمالا فيما يلي:

القيمة الفنية هي المطلب الأساسي لصانع الفيلم مهما كان أغراء القيمة التجارية أو قيمة السوق ولا مفر لأي مخرج من الحفاظ على هذه القيمة الفنية حتى يكتسب وجوده الحقيقي.

ولد الفيلم الفرنسي ولادة تسجيلية بحتة على يد لوميير، ومازال التيار التسجيلي يجرى منذ لوميير في جسم الفيلم الفرنسي حتى ليلوش. وما أكثر المخرجين الذين جاءوا إلى الفيلم الروائي من باب الفيلم التسجيلي مثل جريميون ورينيه. ولعله لا خوف على الفيلم الروائى من صغيره التسجيلي. بل لعلنا نرى في التربية التسجيلية الأولى لمخرج الفيلم الروائي نوعًا من المران المطلوب.

كانت محاولة تزويج السينما بالمسرح، كما فعل جيترى أو بانيول أو كما يفعل رينوار وكلير، نوعًا من الاعتراف بفضل المسرح على السينما. ولا شك أن هّذه المحاولة قد أثمرت ثمرتين أساسيتين هما: فن الأداء المتقن عند الممثل، وتطويع الاستديو بجدرانه المغلقة في سبيل الدقة والإتقان في

الحركة والأداء معًا. ولا شك أيضًا أن هذه المحاولة قد جاءت على أيدي الرواد بصفه خاصة نظرا لمجيئهم هم أنفسهم من ميدان المسرح، لكن هذا لم يحل دون محاولة بعض الخلاقين مثل بريسون أن يؤسسوا تقاليد خاصة للعمل السينمائي أكسبته الكثير من الاستقلال والتفرد. واذا كانت مدرسة "السينما داخل الاستديو" التي روج لها فيدر وكلير قد أثمرت ما أشرنا إليه من دقة وإتقان في الحركة والأداء فإن الصراع بين السينما والمسرح لم يكن في يوم من الأيام حادا أو متهافتًا.

أظهر الفيلم الفرنسي ما يمكن أن نسميه بالمخرجين النقاد أو النقاد المخرجين وهو تقليد حطم خرافة القائلين بأن الناقد فنان فاشل. فقد أثبت استروك وتريفو وجودار وشابرول وريفيتي وغيرهم ممن دخلوا السينما من باب النقد أن النقد عمل خلاق لا يقل شأنا عن أي عمل فنى أخر.

قام الفيلم الفرنسي منذ ظهوره على أساس التجريب. ومن خلال هذا التجريب الخلاق والمستمر استطاع أن يخرج الصفوف تلو الصفوف من الفنانين الخلاقين الموهوبين. ولا شك أن مثل هذا الأساس كفيل بتحقيق إمكانية ظهور وجوه جديدة على الدوام.

هذه الدروس الخمسة هي أهم ما يطرحه تاريخ أعلام الفيلم الفرنسي كما صوره روى أرمس في كتابه الصغير المعبر هذا. وما أجدر هذه الدروس بعنايتنا وتأملنا، فالتاريخ في النهاية عملية أخذ وعطاء وعبرة.

المخرج السينمائي

يفكر بالصورة ويعبر بالكاميرا

في عام ١٩٦٦ أعلن الناقد السينمائي الإنجليزي المعروف "روجر مانفل" أن فترة ما بعد الحرب الثانية هي أنشط وأهم فترة في تاريخ السينما. وقد انتهى ما نقل إلى هذا التصريح أو هذه الحقيقة، بعد سياحة طويلة قام بها داخل الأفلام الأوربية، وخرج منها بكتاب أسماه "السينما الجديدة في أوربا". ولكن الناقد السينمائي الأمريكي جوليوس بيللونى لا يكفيه هذا التصريح، فهو يعلن في مقدمة كتابه الذي نقدمه في هذه السطور أن فترة ما بعد الحرب الثانية. أو الفترة المعاصرة، تستحق أن توصف أيضا بأنها فترة "نهضة الفيلم" نسبة إلى عصر النهضة الذي طلع على أوربا بعد قرون من ظلام العصور الوسطى.

ومع أن الاستعارة التي لجأ إليها "بيللونى" استعارة طريفة إلا أنها تثير بلا شك كثيرًا من الجدل وكثيرًا من الخلاف، فهل كان تاريخ السينما منذ ظهورها في القرن الماضي حتى نهاية الحرب الثانية، تاريخًا مظلما أو هل يستحق ذلك التاريخ الطويل نسبيًا، الذي يصل إلى نصف قرن، أن يوصف أو يشبه بالظلام، وهل كانت محاولات جريفيث وايزنشتاين وبول روثا ورينوار ورينيه كلير ودافيد لين وغيرهم من أعلام صناعة الفيلم وفنه محاولات عقيمة؟ .. مهما كانت الإجابة عن هذه الأسئلة وما يتولد عنها فإن الحقيقة الوحيدة الباقية هى أن استعارة "بيللوني" هذه طريفة وجريئة

دون حاجة إلى الدخول في تفاصيل لا يطلبها مثل هذا العرض.

ومع أن الاستعارة التي لجأ إليها "بيللوني" استعارة طريفة إلا إنها تثير بلا شك كثيرا من الجدل وكثيرا من الخلاف، فهل كان تاريخ السينما منذ ظهورها في القرن الماضي حتى نهاية الحرب الثانية، تاريخا مظلما أو هل يستحق ذلك التاريخ الطويل نسبيا، الذي يصل إلى نصف قرن، أن يوصف أو يشبه بالظلام، وعلى كانت محاولات جريفيث وايزنتشتاين وبول روثا ورينوار ورينيه كلير ودافيد لين وغيرهم من أعلام صناعة الفيلم وفنه محاولات عقيمة؟.. مهما كانت الإجابة عن هذه الأسئلة وما يتولد عنها فإن الحقيقة الوحيدة الباقية هي أن استعارة "بيللوني" هذه طريقة وجريئة دون حاجة إلى الدخول في تفاصيل لا يتطلبها مثل هذا العرض.

الكتاب نفسه يحمل في عنوانه الاستعارة السابقة: "نهضة الفيلم" أما بيللوني الذي حرره وقدمه وأعده للنشر في سلسلة "كتب كولير" التي تصدر في الولايات المتحدة فيعمل أستاذًا بجامعة لنكولن الأمريكية ومديرًا لبرامج دراسة السينما بها. وقد جمع في الكتاب **٣٣** مقالاً ودراسة قيمة من **٣٢** فيلمًا من أجود أفلام ما بعد الحرب الثانية مثل: المغامرة، بالتازار، انفجار، المواطن كين. الحياة الحلوة، هيروشيما حبيبي، السنة الماضية في مارينباد، مسيو فيردو، الخادم، عرش الدم وغيرها من أفلام الشرق والغرب على السواء.

ولأن المقدمة التي صدر بها بيللوني كتابه حافلة وقيمة في وقت واحد. فأننا نتوقف عندها قليلاً. وهو يقدم المقالات والدراسات الواردة في

الكتاب بأنها تضع الفن في مواجهة الجمهور، وتفعل ذلك بذكاء وحساسية فضلا عن أنها– من جهة أخرى– محاولة جادة للاقتراب النقدي من فن صارت له أهمية كبيرة في عالم اليوم، هو فن السينما.

وبيللوني يؤمن بأن النقد السينمائي قد طفر طفرة كبيرة بعد الحرب الثانية وأن هذه الطفرة كبيرة بعد الحرب الثانية وأن هذه الطفرة لم تأت عبثًا أو من فراغ، فهي استجابة حقيقية للتحدي الذي قدمته السينما نفسها بعد الحرب على المستوى الكيفي بصفة خاصة. وإذا كانت الأفلام تواجه من الناحية النقدية نوعًا من التسرع، ولا سيمًا في الصحافة اليومية والأسبوعية، فإن عزاءها وعزاء فنانيها أن يتصدى لها أناس يقدرون الجهد المبذول فيها أيًا كان ولا يأتي ذلك بالطبع إلا في المجلات السينمائية المتخصصة وبأقلام لا تعرف التسرع أو العجلة.

ان التعليق الوحيد الفوري الذي نلقاه الأفلام هو العرض الصحفي الذي تنشره الصحيفة اليومية أو الأسبوعية في زاوية محدودة، ومثل هذا التعليق مرتبط بظروف كثيرة خارجة عن إرادة كاتبيه في معظم الأحوال. فقد يتوقع الناس منه أن يكون مسليا أو لاذعا أو مصحوبا بالأحكام المختصرة القاطعة مثل: نعم أولا أو مع أو ضد. ولكن كتاب هذه المختارات التي جمعها بيللونى ليسوا من هواة التسلية أو الأحكام القاطعة المختصرة. حقا هم لا يتمتعون بقاعدة قراء عريضة كما يتمتع المعقب أو العارض الصحفي، كما لا يتمتعون بحرية كبيرة في إصدار الأحكام وتقييم الأشياء مثلما يتمتع بذلك المعقب أو العارض ولكنهم في النهاية يتمتعون باستقلال كبير، مع أنهم لا يؤثرون في نجاح الفيلم أو فشله من الناحية التجارية.

ومعظم هذه المختارات الواردة بالكتاب سبق نشرها في مجلات سينمائية متخصصة مثل: "الصوت والصورة" الإنجليزية، "كراسات السينما" الفرنسية. "الثقافة السينمائية" الأمريكية، وأصحابها أذن نقاد سينمائيون حقيقيون لا تحركهم الأهواء أو سرعة الاستجابة وتشغلهم القيم الأساسية لا السطحية في الفيلم، ويعالجون الفيلم كوحدة عضوية لا تتجزأ. وكتاباتهم تكاد تنحدر من التراث الفرنسي النقدي في التحليل العميق المسمى "شرح النصوص". وهو أمر أثر تأثيرًا كبيرًا على النقد الأدبي والسينمائي منذ الحرب الثانية. كما أن هذه المقالات تتميز بطابع جدية الهدف النقدي، وهو أمر يمثل ظاهرة من ظواهر الكتابة عن السينما في الفترة الأخيرة. ولا شك أن النقد السينمائي الفرنسي في أواخر الأربعينات ومطالع الخمسينات قد أثر تأثيرًا كبيرًا كذلك على هؤلاء الكتاب.

فالمتتبع للنقد السينمائي في فرنسا بعد الحرب الثانية سيجد أنه ازدهر ازدهارا ملحوظًا. لقد كانت تلك الفترة محفوفة بالنشاط والحماس: كان المعهد العالي للدراسات السينمائية في شبابه، وكان به مجموعة من المخرجين والنقاد الموهوبين المتشوقين لخلق طفرة جديدة في تراث السينما الفرنسية، وأبرز مثل على هؤلاء هو "أندريه بازان" الذي أثر بشخصه وكتاباته في جيله داخل فرنسا وخارجها عبر المحيط الأطلسي. وقد كان ينشر مقالاته في مجلة "الباريسي الحر" ثم أصبح مساعدًا لرئيس تحرير مجلة "كراسات السينما".

لقد وضع أندريه بازان قواعد النقد السينمائي المعاصر، ولخصها جميعا في سؤاله المشهور: ما هي السينما؟، لم يشغل نفسه بالإجابة عن السؤال في كل كتاباته وكان مهتمًا بالناحية الجمالية بصفة خاصة وخلق

حوله جوًا من التفكير في السينما على أساس أنها فن جاد ذو رسالة وهدف.

وكان تأثير بازان واسعًا وكبيرًا، شجع مريديه في أمريكا على تطوير هوليوود مثلما شجع زملاءه وتلاميذه في فرنسا على اكتشاف عبقرية بعض مخرجي هوليوود نفسها ولا سيما جون فورد وهوارد هوكس والفريد هتشكوك. وكان اهتمامه الأساسي من الناحية الجمالية منصبا على قيمة التكوين المرئى، أي قيمة تكوين الصورة أو القطة أو الكادر من الناحية الفنية ولكنه كان يهتم بالواقعية ولو جاءت عن طريق المونتاج والتوليف، وكذلك بالعلاقات بين الإنسان والأشياء وبين الإنسان والإخراج.

كان زملاء "بازان" وتلاميذه تروفو وجودار وشابرول، من النوع الملتزم مثله، فهم يبحثون في العلاقات بين شخصية المخرج وأفلامه، ويدرسون تطوره من فيلم إلى فيلم ويحللون كل فيلم على حدة ثم قاموا هم أنفسهم بالإخراج بعد ذلك ابتداء من أواخر الخمسينات وعرفوا باسم "الموجة الجديدة". وهنا ظهر تأثير بازار عليهم ممثلا في إدراكهم بقيمة التكوين الجمالي للصورة والعلاقات بين الناس والأشياء.

أما الدعوى النقدية الأساسية لهؤلاء النقد الفرنسيين فتتلخص في اتجاه "نظرية المؤلف" أو نظرية الأديب الكاتب ففي بيان "سياسة المؤلفين" الشهير الذي صدر عام ١٩٥١ تحدث تروفو عن علاقة المخرج بالمؤلف الأدبي أو الأديب، ووضع من المقارنة بينهما نوعًا من الاستراتيجية للتحليل النقدي. ولاقت هذه النظرية قبولا بدرجات متفاوتة برغم مقاومتها بدعوى تعقيد عملية اشتراك الإنسان والآلة في صنع الفيلم

وكذلك بدعوى أن العمل الفنى لا يحتاج إلى الكشف عن شخصية خالقه.

غير أن هذا كله أدى في فرنسا إلى خلق تصور حقيقي جديد للسينما بصفتها فنا جادًا وشكلاً فنيًا هاما.

وإذا كان النقاد الفرنسيون قد يمموا وجوههم شطر أمريكا بحثا عن شيء جديد متمردين على تراثهم الأوربي. فإن النقاد البريطانيين والأمريكيين يمموا وجوههم بدورهم شطرًا أوربا بحثًا عن هذا الشئ الجديد نفسه. فقد قام "كارل رايس" و"جافين لامبرت" و"لندساى اندرسن" و"تونى ريتشارد ضمن" وآخرون بتأسيس "حركة الواقعية الجديدة" في انجلترا ودعموها بكتاباتهم في المجلات التي نشأت مع بداية الخمسينات.

وفي هذه الكتابات راحوا يمجدون "جان كوكتو وجون فورد" ويسفهون من الناحية الأخرى هوليوود وأنصارها. أما في أمريكا فلم تكن الحال تختلف عما حدث على فرنسا وإنجلترا فقد رجع الاهتمام إلى حالة عدم الرضا العام عن الإنتاج القومي من الأفلام. ومع أن هذا الاهتمام وما تلاه من حركة نشطة قد تأخرا بضع سنوات عما حدث في بريطانيا، فإن الجدية التي صحبتا قد مكنته من تحقيق كثير من أهدافه.

ففي عام ١٩٥٥ ظهرت مجلة "الثقافة السينمائية" التي أسسها "جونس ميكاس" وظهر الحاح بعض كتابها على التكوين الشعرى في القيام ورفض الاستخدامات التقليدية أو "السردية". كما ظهرت أفلام ميكاس وزملائه "السرية" كما سميت. ولاقت نجاحًا نوعيًا كبيرًا على الرغم من سقوطها جماهيريا. ومن ناحية أخرى ازداد الاهتمام بالسينما العالمية سواء

جاءت من أوربا أو من آسيا. وفي الستينات تطورت الكتابات الأمريكية عن السينما. وظهرت عشرات الكتب التي تبحث في مختلف النواحي السينمائية بل ازداد عدد الدراسات والمناهج والاهتمامات الجامعية بالسينما حتى أصبح الفيلم جزاء أساسيًا من الحياة الثقافية الأمريكية. ولم يعد الهروب أو التحولات العاطفية المسرفة طريق المخرجين الجدد في التعبير عن ظروف الإنسان وأحواله.

بهذه المقدمة يصل "بيللونى" إلى القول بأن الكتاب بعد هذا يكشف في مجموعة عن ارتباط عام بين الأفلام العظيمة والاستجابة النقدية الكبيرة. أو هو نوع من التناسب الطردي إذا صح التعبير: كلما عظم الفن نلاق النقد. ثم تجى الدراسات بالسينما العالمية سواء جاءت من أوربا أو من آسيا. وفي الستينات تطورت الكتابات الأمريكية عن السينما. وظهرت عشرات الكتب التي تبحث في مختلف النواحي السينمائية بل ازداد عدد الدراسات والمناهج والاهتمامات الجامعية بالسينما حتى أصبح الفيلم جزءًا أساسيًا من الحياة الثقافية الأمريكية. ولم يعد الهروب أو التحولات العاطفية المسرفة طريق المخرجين الجدد في التعبير عن ظروف الإنسان وأحواله.

بهذه المقدمة يصل "بيللوني" إلى القول بأن الكتاب بعد هذا يكشف في مجموعة عن ارتباط عام بين الأفلام العظيمة والاستجابة النقدية الكبيرة، أو هو نوع من التناسب الطردي إذا صح التعبير: كلما عظم الفن تالق النقد. ثم تجئ الدراسات والمقالات البالغ عددها **٣٢** دراسة. ومن الجدير بالملاحظة أنها تبدأ بآسيا وتنتهي بأسيا. فأول دراسة تطالعنا كتبها "ازيك رودى" عن المخرج الهندي "ساتيا جيت راى" وثلاثيته المعروفة.

وآخر دراسة كتبها "دنيس جايلز" عن المخرج الياباني "هيروشي تيشيجاهارا" وفيلمه المثير "امرأة في الكثبان الرملية".. لعلها مصادفة ولعليا مسألة مقصودة. فقد صار لأسيا- على أية حال- رصيد ملحوظ عن الأفلام العظيمة ذات الجوائز الدولية المعروفة وقد يصير لأفريقيا أو لأمريكا اللاتينية شئ من هذا في الغد. فالفن أولاً وأخيرًا نشاط إنساني لا يعرف الحكر أو الوقف.

والمقالات التي يضمها الكتاب. بعد هذا. تكشف في مجموعها أيضًا عن عدة خصائص يتميز بها النقد السينمائي المعاصر غير المرتبط بالصحافة اليومية أو الأسبوعية. وإذا كان من الصعب ومن غير المفيد في وقت واحد أن نلخص هذه المقالات. نظرًا لقيامها على التحليل وارتباط الجزئيات ارتباطًا وثيقًا فإن من الأجدى أن نضع أيدينا على تلك الخصائص التي تتميز بها وتميز في الوقت نفسه- الاتجاهات الحديثة في النقد السينمائي المعاصر. ونستطيع أن نجمل هذه الخصائص فيما يلي:

-الفيلم السينمائي عمل فني مهما دخلت فيه عناصر الصناعة. وهو عمل لا يقل جدية وأهمية عن غيره من الأعمال الفنية. كما أنه كل لا يتجزأ ووحدة عضوية قائمة بذاتها.

-الفيلم السينمائي شكل فني. شأنه في ذلك شأن القصة القصيرة أو الرواية أو القصيدة.. والأشكال الفنية- كما هو معروف- لها منطقها الخاص، وهي قادرة على تأسيس تقاليدها الخاصة إذا لم توجد التقاليد، أو تطويرها إذا كانت موجودة وقائمة.

-المخرج السينمائي مسئول عن الفيلم مسئولية كاملة بصفته خالقه. والمخرج ليس أداة في يد أحد ولكنه فنان له رؤيته الخاصة، بل هو "مؤلف" يفكر في هذه الرؤية الخاصة بالصورة ويعبر عنها بالكاميرا تماما مثل الأديب الذي يفكر في رؤيته بالكلمة ويعبر عنها بالقلم.

-الفيلم السينمائي عمل فني مركب. ولهذا يستلزم عند مواجهته بالنقد قدرا كبيرا من القدرة على الشرح والتحليل والمقارنة. وعبء الناقد هنا كبير لا يقتصر على مجرد التعليق أو إصدار الأحكام، ولكنه يستلزم منه القدرة على تبرير هذه الأحكام وتتبع السياق العام للفيلم بحيث تكون الجزئيات مترابطة متكاملة تؤدى إلى الكل، أو المعنى العام أو المضمون الذي يريد فنان الفيلم -مخرجه- أن ينقله للناس.

والأمثلة على هذا كله في الكتاب كثيرة، ففي دراسة رودي لثلاثية المخرج الهندي رأي نجده لا يقتصر على الفيلم المعروض بأجزائه الثلاثة، ولكنه يحاول أن يرده إلى أصوله الحقيقية، فيتتبع تطور مخرجه كما يتتبع تاريخ بلاده وظروفها بعد الاستقلال. بل أنه يبحث عن أثر ذلك في رؤيته الفنية، ثم يعرض للخصائص الفنية التي تميزه كمخرج، مثل التقطيع الجيد، وتكثيف الرمز والبراعة في اختيار الممثل، واستخلاص كل ما يخدم الفكرة أو الرؤية منه. وفي دراسة جايلز لفيلم تيشجاهارا نجده قريبا جدا في منهجه من زميله حتى أنه ليبدو دارسا من دارسي الفلسفة أو متخصصا في فلسفة الشرق الأقصى. فالفيلم (امرأة في الكثبان الرملية) يستند إلى خلفية فلسفية معينة قوامها الفلسفة الصينية القديمة المعروفة باسم "الطاوية" نسبة إلى "طاو" أي (السبيل أو طريق) وقد نشأت في القرن السادس أو

الخامس قبل الميلاد على يدى الفيلسوف لاوتسى، وخلاصتها أن كافة الأشياء تنشأ وتتغير على حسب "الطريق" (طاو) الذي تسير فيه أو السبيل الذي تسلكه. ومعنى هذا أن جايلز كان مطالبا بالرجوع إلى تلك الخلفية حتى تكتمل استجابته للفيلم. على الرغم من أن الفيلم نفسه أو أي فيلم آخر، لم يصور لغرض تعليمي، ولم يقصد به مخاطبه مريدين لهذه الفلسفة أو غيرها، وإنما هو في النهاية رؤية معينة للعلاقات الإنسانية– ممثلة في علاقة رجل وامرأة معزولين عن العالم تماما– ودراسة مصيرها في هذا العالم المزدحم المعقد الذي نعيش فيه.

واذا كنا قد شككنا في استعارة "بيللوني" وأهمية ربطه بين الفترة الراهنة في السينما وبين عصر النهضة، فإننا نعود الآن فنقول أن الدراسات والمقالات التي ضمها كتابه الضخم هذا (٣٦٦) صفحة أن دلت على شيء فإنما تدل دلالة قاطعة على تطور الفن السينمائي من ناحية وتطور التعبير النقدى عنه. وليس أدل على ذلك أيضًا من أن قارئ هذه الدراسات والمقالات سيجد متعة كبيرة في قراءتها حتى لو لم يكن قد شاهد الأفلام التي تتحدث عنها، وحتى لو كان من هواة القراءة لا من هواه المشاهدة.

الرواية تبحث عن السينما
والسينما تبحث عن الرواية

عندما ظهر فن السينما لم تكن الأرض خرابًا. ولكنها كانت عامرة بالفنون. ثم ظهر فن السينما فأطلقوا عليه اسم: الفن السابع، إكمالاً للفنون الستة الأحوى المعروفة، أي الرقص والغناء والدراما والأدب والموسيقى والفن التشكيل. كما أطلقوا على السينما نفسها اسم: ربة الفن العاشرة إكمالاً كذلك لربات الفنون والعلوم التسع الشقيقات المعروفات في الأساطير اليونانية.

ومع أن السينما قد حاولت منذ ظهورها أن تستقل عن هذه الفنون الستة أو التسعة الأخرى، وأن تصنع لنفسها أدبا خاصًا وتقاليد خاصة، إلا أنها لم تكف حتى عن الجري وراء هذه الفنون الأخرى، وليس في ذلك الجري أي عيب أو غبار، فالفن في أصله أشبه بالشجرة ذات الفروع الكثيرة، غرسها الإنسان، وإليه يعود ظلها وتسرعا. والإنسان نفسه في عصرنا هذا يعيش في عالم صار محمودا برغم اتساعه، والسبب هو وسائل الاتصال الجاعيري الحديثة والسينما نفسها وسيلة من هذه الوسائل التي حزمت العالم اليوم وصيرته قرية صغيرة كما قال عالم الاتصال المعروف مارشال ماكلوهان.

لم تترك السينما– دون غيرها من الفنون– أي فن لشأنه بل أنها اقتحمت هذه الفنون الأخرى من أوسع الأبواب والنوافذ معا، وكان

المقابل أو الجزاء نوعًا من الترضية بالاستعمال إذا صح التعبير. فقد استعملت السيا كل الفنون الأخرى، دون استثناء. بالجزء أو بالكل بالمفرد أو بالجمع على السواء. ولهذا قيل أن السيا على مجمع الفنون وبوتقتها. ومع هذا لا يمكن أن يقال أن السينما هي الرقص أو الموسيقى أو الأدب أو أي من آخر. ولكنها الفن الذي يمكن أن يجمع كل هذه الآحاد من الفنون في فن واحد وفي وقت واحد دون أن ينفذ تفرده أو فرديته. وربما كان فن الرواية هو أكثر فنون الأدب تعرضا لاقتحام السينما وترضيتها له بالاستعمال.

واذا كان القدماء قد قالوا عن بحر الرجز في الشعر العربي أنه حمار الشعراء لفرط سهوليه واستعماله. فإننا قد نقول دون غرابة كبيرة أن الرواية هى حمار السينما. لا لفرط سهولتها ولكن لفرط استعمالها. وقد نقول أيضًا دون أية غرابة هذه المرة أن ثمة علاقة وثيقة ومتبادلة بين الرواية والفيلم، وان هذه العلاقة قد تطورت تطورًا كبيرًا منذ ظهور ما سمى بالفيلم الروائي. إلى الحد الذي أصبح فيه من الجوهري فهم طبيعة التفكير الذي يحدث حين يتغير ما يكتب بالقلم إلى ما يرى بالعين.

ولا شك أن هذه العلاقة أيضا قد أصبحت اليوم تشكل قضية أساسية من قضايا ذلك الفن السابع الذي لم يترك فنا آخر لحاله. وقد شغلت هذه العلاقة– القضية كثيرون من المهتمين بالسينما لا بالرواية. وظهر هذا الانشغال في صورة مقالات ودراسات واعية وجادة نشرت منذ سنوات ضمن الكتاب السنوي الذي كانت تصدره سلسلة بليكان الإنجليزية عن السينما، ولكنها ما زالت تحتفظ بكثير من الأصالة والمعاصرة

مع أن الأفلام الأربعة التي تناولتها قد صارت اليوم من كلاسيكيات السينما. ولعل هذه الدراسة تكتسب أهميتها من اسم كاتبها "كارل رايس" المعروف بحسه الفني الأصيل وثقافته العميقة. وقد عمل في فترة من الفترات رئيسا لتحرير مجلة **Sequence** السينمائية الانجليزية. وكان من أعضاء أكاديمية الفيلم البريطاني. كما اشتغل بالتدريس في معهد الفيلم البريطاني أيضًا. فضلاً عن نشاطه المعروف في ميدان الإخراج.

وفي هذه الدراسة التي تحمل عنوانا استعاريا هو "المادة في الظل" قام رايس بفحص حساب الأرباح والخسائر الخاص. بالإعداد السينمائي لأربح روايات أمريكية هي على التوالي: الصقر المالطي. الذين يملكون والذين لا يملكون طفيلي يلفه الغبار نزهة تحت الشمس.

يستهل رايس دراسته بقوله:

"من الآثار القليلة الحظ للاستغلال التجاري للفنون ذات الخطوة الجماهيرية أثر يوجد في عدد الأعمال الفنية الذي يستغل بتحويله إلى وسائل أخرى. فلوحات عصر النهضة تصور وتحول إلى أفلام. والسيمفونية الرعوية يحولها والت ديزني إلى فيلم. وفي معظم هذه المغامرات يتم تجريد الأعمال الأصلية من المحاسن الأصلية التي قامت عليها صحتها وجمالها. أما الأعمال السفاح التي أخذت منها فتفتقر إلى الوحدة الجمالية لأنها تتناول وتصور خارج وسيلتها بطريقة غير شرعية وهى حالة تدل على العجز (أو عدم التدقيق) في معظم المعدين (المقتبسين) أكثر مما تدل على استحالة الإعداد نفسه.

وهكذا يعد رايس عملية النقل والاقتباس نوعًا من المغامرة إذا لم تسندها الأصالة والاقتدار. ولكنه في الوقت نفسه يعد استغلال الرواية في السينما عملية تجارية في أساسها، ومعه حق بالطبع. فلا شك أن المنتج أو المخرج الذي يجرى وراء الرواية- أية رواية- لا يفعل ذلك من أجل سواد عيوهّا، ولكنه يتحرك بدافع استغلالي في الدرجة الأولى، أما لشهرة هذه الرواية وجماهيريتها أو لميزة خاصة فيها تضمن نجاح الفيلم المأخوذ عنها. وهكذا يضيف رايس بقوله:

أما الأسباب التجارية لكثرة اعتماد السينما على الرواية في موضوعاتها فمن السهل تحديدها. ذلك أن أساليب النشر الحديثة- ولا سيما في أمريكا- يمكن أن تطرح الرواية على جمهور عريض جدًا. والمنتج الذي يشترى حقوق الفيلم يستمد مقياسه اذن من القدرة البيعية لفيلمه. وربما يكون هذا هو السبب في أن القصة القصيرة التي تقدم مادة فيلمية مختلفة ولكنها مناسبة سواء بسواء) نادرا ما لجأت إليها السينما اذا ما قارناها بالرواية. ولكن هناك. فضلاً عن هذا صلات تكنيكية وثيقة بين الرواية والفيلم تغرى المعد (المقتبس) بلا شك. ففي كلتا الوسيلتين مرونة متماثلة في الحركة والمجال بالنسبة لرسم الشخصيات. وفيهما قدرة مشتركة على إنشاء القصة من حيث الحوار والأحداث. وبينما نجد صراعات الرواية خارجية في أساسها- كما هى الحال في عدد كبير من الروايات الأمريكية المعاصرة- نجد أن الفيلم يستطيع في كثير من الأحيان أن يتبنى معالجة الرواية للتفاصيل على قدم المساواة مع تبنيه لبنائها العام. ومع ذلك فكثيرًا ما أعمت هذه المشابه المعدين عن حقيقة ارتباط نجاح عملهم

بخضوعه لنفس النظم التي يخضع لها الفنان الأصلي. فإعداد رواية لروائي ليس معناه أن يتحلل المعد من ضرورة خلق عمل متكامل في حدود وسيلته الخاصة التي يستخدمها ولا من الحاجة إلى البدء من مفهوم متكامل واضح التحديد للعمل الأصلي. وربما يأخذ مفهومه هذا شكل الرغبة في خلق التوازن والتأكيد للأصل. أو ربما يكون هذا المفهوم جديدًا... فقد يعالج المعد الموضوع الروائي كمادة خام تقريبا ويفسرها تفسيرا جديدا على ضوء شخصيته الخلاقة".

وعلى الرغم من أن الشكلين مختلفان فكلاهما مشروع كما يقول رايس بحق. ففي الشكل الأخير يستخدم تناول المعد وفهمه لمادته ببساطة إذا صح التعبير بعد مرحلة أبعد في العملية الابداعية- ويصبح قابلا للمقارنة مع تناول الروائي وفهمه للحياة ذاتها.

هناك نوعان للأعداد السينمائي للرواية ادن: نوع يلتزم بالرواية التزاما يكاد يكون أمينا أو حرفيا، ونوع يتحرر من الحرفية مقابل وجهة نظر خاصة في الموضوع. وكلا النوعين له مزاياه وله عيوبه. بل له أنصاره وله خصومه، غير أن المعيار الذي يفرق بين النوعين يجب أن يكون لحساب السينما لا للرواية، لأن أي فيلم مأخوذ عن أية رواية لن يعادلها أو يحل محلها أو يغنى عنها. وهذا ما فطن إليه كارل رايس في نظره الكل للقضية.. انه يبدأ تطبيقاته العملية لملحوظاته السابقة بفيلم "الصقر لمالطي" المأخوذ عن رواية بهذا العنوان من تأليف داشيل هاميت، وهي رواية أصابت شهرة جماهيرية واسعة في لأربعينات، وأخرجها للسينما جون هستون عن إعداد قام به هو نفسه. وسمى رايس هذا الإعداد إعدادا مباشرا لم يبذل فيه

المخرج أية محاولة لفرض شخصيته على المادة فالرواية نفسها حافلة بالشخصيات ذات الصراعات الخارجية والعنيفة. وبناؤها فيه دقة فنية ربما لا تعادلها دقة أي زوائي آخر من كتاب الروايات الشعبية أو المثيرة. والحوار يرسم الشخصيات بطريقة مقتصدة مركزة وقد استعان به هستون كما هي تقريبا.

والنثر في الرواية نثر مباشر أشبه بالتقارير في وصفه للظاهر. يقول هاميت مثلا: "حملق الصبي في ربطة عنق "سبيد" للحظة أخرى، ثم رفع جريدته إلى عينيه وأعاد انتباهه إليها، وقال من زاوية فمه: "أغرب عن وجهى".

اشعل "سبيد" سيجارته واسترخى في جلسته على الأريكة وراح يتحدث بلا مبالاة واضحة:

"سيكون من واجبك أن تتحدث معي قبل أن تنتهي من مهمتك يا بنى– بعضكم سيفعل ولك أن تخبر "ج" بأنني قلت ذلك".

"ووضع الصبى جريدته بسرعة وواجه "سبيد" وهو يحملك في ربطة عنقه بعينين كابيتين بندقيتى اللون. وأراح الصبي يديه الصغيرتين على بطنه. وقال: "استر في طلبها تحصل عليها. على كثير منها "وكان صوته خفيضا وفاترا ومتوعدا وهو يقول: "قلت لك: أغرب عن وجهى. أغرب عن وجهى!".

هذه كتابة وصفية بلا تزويق كما يقول رايس. تناولها هستون وأخرجها بسرعة وبدون أية "مؤثرات" خاصة مستخدما لقطات قريبة قليلة، مجريا الحوار سريعا منطلقا كما هو. مع المونتاج الذي يحترم التفاصيل ولكن باندفاع صارم، ذلك الاندفاع نفسه الذي يميز كتابة هاميت. وفي الوقت

نفسه ركز هستون على الصراعات بين الشخصيات، ونادرا ما استبعد شخصية من الشخصيات أو جعل المتفرج يهتم بخلفية منظر من المناظر.

ولكن هل تميز الفيلم عن الرواية؟ كل ميزته كما يقول رايس هي قدرته على تركيز الأحداث في مسافة ٩٠ دقيقة من المشاهدة. ولهذا فهو يملك فورية الاستجابة وإيجازا لا تستطيع الرواية أن تدانيه حتى عندما تقرأ في جلسة واحدة. وبينما تنتهي كل فصول الرواية بمفاجأة أو اكتشاف ثانوي وتميل الفصول إلى الضعف في الوسط. نجد أن سيطرة همستون على سرعة سير الأحداث تشكل نوعا من التشويق والأثارة، وثمة مصدر قوة ضخم يمثل هنا في قدرة السينما على ترك المتفرج "يرى" الشخصيات وهي ميزة يستغلها طاقم الممثلين استغلالا كاملا. ولأن أسلوب الرواية هنا يقوم على ملاحظة السطح والظاهر فإن السينما تتفوق بميزة كبيرة هي قدرتها على تقديم هذا الظاهر طازجا أمام المتفرج.

ولكن على الرغم من اللياقة الملحوظة في أسلوب تمكن هستون من جو الرواية ومذاقها كما يقول رايس إلا انه يجب ألا يؤخذ كنموذج للأعداد السينمائي. لكن يستطيع المخرج أن يغوص بشخصيته تحت شخصية الروائي دون أن يفقدها في عملية الغوص، فان ذلك يفترض تحديدين في فهم الروائي الذي ألح عليه هاميت: أولهما أن رواية "الصقر المالطي" لا تتناول إلا السطح الخارجي، وانفعالات الشخصيات توصف من الخارج، ومن ثم يمكن تصويرها وثانيهما أن نثر هاميت لا يفرض موقفا على الأحداث. والوصف يهدف إلى دقة الظاهر ولكنه لا يخون موقف الكاتب خلقه، أي أن الرواية تفتقر بعبارة أخرى إلى الأسلوب الأدبي.

وحيث أن هذين العنصرين– القدرة على استكشاف الصراعات الداخلية والأسلوب الأدبي– يشكلان جزءا من عدة الروائي فان مشكلة الإعداد تصبح أكثر تعقيدا كما يقول رايس. ومن ثم ينتقل إلى تطبيق آخر، فيتحدث عن فيلم "الذين يملكون والذين لا يملكون" عن رواية هيمنجواى المعروفة. وقد أعدما وأخرجها هوارد هوكس وهي رواية صعبة، تكمن صعوبتها في كثير من المظاهر. خذ هذه الفقرة منها مثلا:

"أمسكت العجلة بركبتي. وفتحت أزرار قميصي، ورأيت المكان الذي عضني فيه مستر سنج، كانت عضة كبيرة، وضعت عليها صبغة اليود ثم جلست وأنا اسخر وأتساءل عما إذا كانت العضة، من رجل صيني، مسمومة، ورحت أصغى إلى مجراها الرقيق والماء يغسل ما حولها. وتخيلت، اللعنة، كلا، أن العضة لم تكن مسمومة.. فرجل مثل مستر سنج يحتمل أن ينظف أسنانه مرتين أو ثلاثا في اليوم.. وبعضهم مثل مستر سنج".

ان هاري مورجان– الشخصية المتكررة في روايات هيمنجواي– يتأمل الجرح الذي أحدثه به مهرب صيني. ومن رواية ما حدث يتحول الراوي إلى متأمل. وهذه هي الصعوبة الأولى. فمن الممكن تخيل أن تأملات هاري في النتائج المحتملة لعضة مستر سنج يمكن أن تظهر في صورة حوار. وإذا حدث ذلك فإن شكوكه ستصل إلى الجمهور ولكن بالطريقة الخاطئة لان هينجواى بزس بأن الإنسان يجب أن يحارب معاركه بمفرده. وألا يروى عنها شيئا. وحتى اذا أمكن مواجهة هذه الصعوبة تبقي مسألة أسلوب هيمنجواى النثرى الذي يحتاج إلى شروح.

فالجمل الموجزة (أو الجمل التكرارية الطويلة التي تنقسم إلى عبارات ناقصة موجزة) والاستخدام الدائم للتكرار والترقيم المحموم- كل هذا يكسب أسلوبه صفة خاصة هي جزء لا يتجزأ مما يكتب، وهى صفة يجب أن تترجم بلغة الفيلم. فأسلوب هيمنجواى لا يمكن أيضا فصله عن عملية الحدس الكلى في رواياته، وهو أسلوب يتعمد هو نفسه برودته. واذا كان هوارد هوكس قد غير مكان الرواية وزمانها، وأضاف إلى عنوانها ومشاهدها المنعزلة، فقد عجز عن تصوير جوها أو فرض فهم جديد لها مما أدى إلى ضعف أعدادها وانتهائه إلى لا شيء، سواء من حيث الأسلوب أو من حيث المضمون.

من الواضح أن رايس لا يعادى التصرف عند إعداد الرواية للسينما، ولكنه يعادى عجز المعد عن فهمها أو تقديم تفسير مقبول لها. أما اذا كان هذا الإعداد مساويا في نضجه للرواية فلا جناح على المعد اذا غير المكان أو الزمان أو الشخصيات. ولهذا فإن رايس يعد إعداد بن مادو لرواية "ظفيلي يلفه الغبار" لفوكنر إعدادا يظهر احتراما أكثر عمقا للأصل.

وقد ساعد مخرج الفيلم كلارتس براون على نجاحه بذكائه وعمق فهمه. فالرواية- وهي بالعنوان السابق- تطرح مثلما تطرح بقية روايات فوكنر مادة صعبة للفيلم، ولكنها مادة واعدة إلى أقصى حد، على الرغم من الميلودراما التي تغلف بناءها وتحرك بعض شخصياتها، وعلى الرغم أيضاً من الاطار البوليسي الذي يضمها والضربات المسرحية التي ترن فيها.

ان فوكنر في روايته هذه يحاول أن يحلل بالتفصيل العواطف المعقدة

والتداعيات والتحيزات التي تشكل موقف ابن الجنوب الأمريكي من الزنوج، وله هنا كما في رواياته الأخرى، أسلوبه المميز في تحليل ردود الفعل عند شخصياته واستكشاف الانفعالات المعقدة والموروثة والشخصية التي تحرك التصرفات. وقد حافظ المعد هنا على عقدة الرواية وتفاصيلها، بل على عنصرها التعليمي الذي يتمثل في إيمان فوكنر بأن أول خطوة نحو حل مشكلة الزنوج تكمن في فهم موقف الرجل الأبيض في الجنوب. وحافظ المخرج بدوره على التفاصيل الدقيقة عن طريق اللقطة المتوسطة التي تدعم مقاصد فوكنر.

يتحدث فوكنر عن الذين يعدمون بدون محاكمة فيصفهم بقوله: "الرجال الذين كانوا يعيشون في كل مدينة صغيرة في الجنوب، الذين لم يحدث أن قادوا الغوغاء أو حتى حرضوهم، ولكنهم كانوا دائما نواة لهم بسبب وجودهم الجماهيرى.

وهنا يواجه المعد بضرورة نقل الهدف من الوصف السابق إلى أحداث. وهذا ما فعله بن مادوا ذ صور جماعة من البيض في صالون حلاقة يناقشون في كسل. وبلا أي انفعال خاص، القبض على "لوكاس" الزنجى. وفجأة يتفرقون في نشاط محموم حين يسمعون صوت توقف سيارة الشريف. ولكن الإخراج لم يكن ناجحا على طول الفيلم. فهو يفشل مثلا في تصوير تجمع الذين يعدمون بلا محاكمة، وهو تجمع يرسمه فوكنر من خلال عيني الصبي الأبيض الصغير "تشيك" بقوله:

"ليست وجوها بل هي وجه واحد: بل ليست مفترسة ولا نهمة وانما

منفعلة عديمة الحس. خالية من التفكير أو حتى من العاطفة: تعبير بلا معنى وبلا ماض .. بلا كرامة، بل لا يثير الرعب..".

هنا يستخدم براون اللقطات الطويلة والاستعراضية ليكشف صفوف الوجوه المتراصة الممنلئة بالتصميم والانتقام، ولكنه يفشل في تصويرها من خلال حساسية احدى الشخصيات كما صورها فوكنر. وتغيير الاستجابة الذاتية في الرواية إلى الرأي الموضوعي في الفيلم يؤدى في هذه الحالة إلى تشويه خطير. وهنا تثور المشكلة الحقيقية في الإعداد، فعلى الرغم من دقة النص السينمائي والإخراج إلا أن كثيرا من التفاصيل الرواية وخصائصها اللطيفة يظل في النهاية محيرا تائها غير متحقق، وبالمثل قلب المشهدان الأخيران في الرواية إلى عكسهما في الفيلم. مما يجعل نهاية الفيلم أكثر سذاجة في تغاؤلها (يجوز أنها نجحت في الشباك) ويجعل التصريح الإيجابي الذي ينتهى به الفيلم متناهي البساطة، مما يؤكد عداء السينما الطبيعي للوعظ.

ولكن هل يمكن أن نجد محاولة لنقل جو الرواية وإعادة رؤية أحداثها من خلال حساسية خلاقة؟ يجيب رايس: نعم. والمثال هو فيلم "نزهة تحت الشمس". المعد عن رواية هارى براون والذي أخرجه لويس ميلستون عن نص أعده روبرت روسين. انه يحتفظ بكل تفاصيل الرواية تقريبا. بل أن السيناريو يخلق شخصية ثانوية في الرواية وينطقها بسطور تبرز بعض تعليقات الروائي نفسه. وقد كتب الحوار بتركيز شديد، وبذل المخرج جهدا كبيرا في سبيل تدعيم النص المعد، ولكن الحوار نفسه يظل "أدبيا"، أي أنه يكشف عن أسلوب الكاتب وليس عن أسلوب الشخص المتحدث.

والآن: بماذا يخلص رايس من هذا كله؟

يقول:

"أن نجاح هذه النصوص الأربعة السابقة وفشلها النسبيين يكشفان عن الطابع المحدود لأنواع الرواية الصالحة للمعالجة السينمائية. ولا شك أنه كلما ازداد انتفاع الروائي بحريات وسيلته قل استعداد روايته للإعداد في فيلم، ولا شك أيضا أن المعالجة السينمائية للرواية يمكن أن تدعم تأثيرها وتجعل الإعداد أكثر من مجرد مسألة تجارية.

"وربما يكون من السذاجة أن نتصور إمكانية ترجمة أي عمل فنى ذي تعقيد معين إلى وسيلة أخرى دون خسارة. وينبغي أن يحدد مفهوم العمل الأصلي وفكرته مجال العمل وطبيعة تأثيره".

أن الرواية تقدم مادة فيلم جذابة من الناحية التجارية، وعلى المعدين أن يستغلوا أحسن ما فيها، وهذا معناه في معظم الحالات تجريد مادة الرواية واستخلاص أساسياتها العادية، وإعادة تخيلها من خلال حساسية فنان يعمل في وسيلة الفيلم بالميل والتجربة، وهذا ما نجحت فيه أفلام مثل: عناقيد الغضب وطريق التبغ. فوراء هذه الأفلام فنان الفيلم الذي يعمل مع حريته الحرفية وكرامته الشخصية مما لا نجد نظيرا له في الأفلام التجارية.

والآن مرة أخرى: هل يعنى هذا كله أن الرواية والفيلم صديقان لدودان إذا صح التعبير؟ لا شك أن السينما قد أفادت كثيرا من الرواية. واستطاعت منذ نشأتها أن تعتمد عليها لا لشهرة جماهيرية واسعة فحسب

ولكن لقدرة فنية تستطيع الرواية أن تلهم بها كثيرا من الأفكار والأساليب السينمائية. ولا شك أيضاً أن الرواية نفسها قد أفادت كثيرا بعد ذلك من السينما.

ولا سيما في الأدب العالمي المعاصر بعد الحرب الثانية، عندما ألح الروائيون الجدد على أساليب السينما في القطع والوصل والتصوير والمونتاج. فكان الرواية والفيلم إذن صديقان لدودان، كل منهما يجرى وراء الآخر ويسعد بالآخر، ولكنه يغار على تفرده وذاتيته من الآخر. واذا كانت الرواية قد ساهمت في خلق أفلام جيدة أو عظيمة فقد أسهمت السينما بدورها في الترويج للرواية وألقاء أضواء جديدة عليها، ولكن دون أن تطفى أحداهما على الأخرى، أو تسمح بهذا الطغيان المدمر للشخصية والتفرد الذاتي.

من هو الفنان الحقيقي على الشاشة؟

"جون رسل تايلور ناقد انجليزي تجاوز الثلاثين ولكنه أصاب من الشهرة مالم يصبه سواه ممن هم فرق الأربعين أو الخمسين. وسر شهرته كتاب عن المسرح صدر عام ١٩٦٢ كدليل للمسرح البريطاني الجديد بعنوان "الغضب وما بعد الغضب" أن صح السجع المقابل للعنوان الأصلي **Anger and After** وهو دراسة قيمة عميقة للمسرح في بلاده منذ عام ١٩٥٦. أي منذ ظهور حركة "الغاضبين" من شباب الكتاب الذين ساءهم حال المسرح في بلادهم فتطلعوا إلى إنهاضه وبعثه. وكان "جون اسبورن" أول من أطلق رصاصة الغضب الأولى بمسرحيته "انظر خلفك بغضب".

وثاني كتاب لتايلور ليس عن المسرح كسابقه. وانما هو كتاب أعمق وأضخم منه، وموضوعه هذه المرة هو السينما، وعنوانه "السينما العين: السينما الأذن **Cinema Eye, Cinema Ear** والكتاب في مجموعة عبارة عن سبعة فصول تتناول السنة الأولى منها ستة مخرجين سينمائيين من مخرجي الستينات، أي الذين حققوا من النجاح على مدار الفترة التالية للحرب الثانية ما أثر في التيار السينمائي العالمي بوجه عام. وهم فيدريكو فلليني ومايكل انطونيونى الايطاليان، ولوى بونويل الأسبانى. وروبير بريسون الفرنسي، وانجمار برجمان السويدى. والفريد هيتشكوك الأمريكى. أما الفصل السابع فقد خصصه تايلور للحديث عن "الموجة الجديدة" في

السينما الفرنسية ممثلة في فرانسواتريفو، وجان لوك جودار وألان رينيه.

لكن، ما الذي يجمع بين هؤلاء المخرجين على اختلاف أجيالهم وجنسياتهم واهتماماتهم كما هو واضح؟..... هذا ما يجيب عنه تايلور في مقدمته للكتاب. فهو يتساءل بدوره في أول سطور المقدمة: "إذا كانت السينما فنا فمن هو الفنان فيها؟".

حقا، ما أكثر ظهور هذا السؤال على مدار السنوات الماضية من هذا القرن ولكن الحق أيضا كما يقول تايلور أنه ظل الموضوع المفضل للبحث والجدل بين المثقفين والمتحمسين للسينما كشكل فنى جديد. لكن اليست النتيجة هي الحصول على فيلم جيد مهما كان السؤال؟.. نعم، لكن السؤال يظل على شيء من الجدية. بل انه يقتضى من المفكرين النظريين أن يشملوه بتعريف دقيق لفن الفيلم نفسه.

إننا نسلم بأن الفن من خلق فنان فرد يكون مسئولا عن العمل الفني بمفهومه الخارجي وتأثيره العام على الأقل. ولاشك أن المهندس المعماري قد يحتاج إلى جيش من البشر كي يحقق له التصميم الذي رسمه. وقد يستخدم المصور أو المثال تلاميذ ومساعدين كي ينفذوا الأشياء غير الأساسية في عمله. بل أن الكاتب قد يستخدم حرفيين يجيدون حرفة الأدب كي يعاوفوه في عمل يقوم هو نفسه بصقله وإكماله. لكن مهما اشتركت الأيدي الكثيرة في إنتاج أي عمل فنى جدير بالتسمية، فإننا نسلم في النهاية بأنه من نتاج مخ واحد.

وعندئذ يتساءل تايلور مرة أخرى: "لكن كيف يتناسب الفيلم مع

هذا المفهوم؟ من أي مخ نتج؟ ويجيب عن سؤاليه بقوله: "إننا نميل في المسرح إلى الفصل والتمييز بين الفن "الخلاق" لكاتب المسرحية وبين الفنون "التنفيذية" أو "المفسرة" للممثل والمخرج. وعلى هذا النحو نميز بين المؤلف الموسيقى وبين العازف. وهذا يعنى إذن أن الكاتب هو الفنان الحقيقي في السينما، وأن الباقين من مخرج وممثل ومصور وموفتير. الخ- ليسوا الا منفذين للتصميم الذي وضعه؟

هذا رأى له وجاهته. وهو يستند إلى حقيقة ملموسة تراها في عدد من الكتاب.. كتاب السيناريو بالطبع- الذين تميزت جهودهم على جهود غيرهم من الفنيين المشتركين في أعمال سينمائية. وبرزوا إلى واجهة أفلامهم كفنانين حقيقيين، مثل كارل ماير "أيام السينما الألمانية الصامتة" والشاعر الفرنسي "جاك بريغير" في السينما الفرنسية ابان الثلاثينات وسنوات الحرب الثانية. و "بن هخت" و "بادى تشايفكى" في السينما الأمريكية، فهؤلاء مثلا كانت لهم الولاية الحقيقية على الأفلام التي كتبوا نصوصها. لكن اليسوا في النهاية محض استثناء لقاعدة أخرى تقول بأن المخرج هو الأساس؟ .. نعم.. تلك هي القاعدة منذ الأيام الأولى للسينما، وهي قاعدة يسلم بها معظم نقاد السينما الأولى للسينما، وهي قاعدة يسلم بها معظم نقاد السينما اليوم وعلماء جمالياتها.

المخرج إذن هو الفنان الحقيقي في السينما. لكن ليس معنى هذا إنكار دور غيره من المشتغلين معه. فنجاحه موقوف على مدى تعاونه مع السيناريست واختيار طاقم الممثلين والمصور والإشراف على المونتاج، والاهتمام بكل كبيرة وصغيرة حتى تعد نسخة الفيلم للعرض على الشاشة.

لماذا؟ لأنه المسئول عن الفيلم أولا وأخيرا.

وقد تم التسليم بهذه القاعدة في أوربا منذ سنوات طويلة. ولكن الموقف يختلف في أمريكا. اذ نجد معظم الوظائف الخلافة في صناعة الفيلم تخرج من بين يدى المنتج **Producer** وما المخرج إلا واحد من الفنيين يؤجر كغيره لقيادة طاقم ممثلين تم اختياره سلفا في نص مكتوب سلفا كذلك، حتى اذا ما انتهى من تصوير آخر لقطة في الفيلم أسدل الستار على دوره وغادر الاستديو، ولعل هذا هو السبب الذي حدا ببعض الغيورين إلى الجمع بين صفتي المنتج والمخرج في آن واحد. ولهذا السبب أيضا يخطئ كثير من النقاد الأوربيين، وبخاصة الفرنسيين، حين يلومون المخرج الأمريكي أو يمدحونه على اشياء لا يمكن أن يكون مسئولا عنها.

والحق أن القضية شغلت كثيرين من الغيورين على فن السينما من الفرنسيين حتى ظهر ابان الخمسينات والستينات مصطلح جديد في النقد السينمائي، وهو مصطلح "المؤلفين" أو "الصانعين" **Auteurs** وقد عرفته مقالة مشهورة لفرانسوا تريفو في مجلة "كراسات السينما" بعنوان "سياسة المؤلفين" بأنه الخالق الكامل للفيلم، أو هو المخرج الذي يسيطر سيطرة كاملة على جميع نواحى الفيلم الذي يصنعه، فما دام لديه شيء ما يريد قوله فإن الحرية مكفولة له للتعبير عن هذا الشيء.

وقد تكون فكرة "تريفو"، مثالية من الناحية النظرية لكنها ليست سهلة التحقيق بالطبع، بعد التقدم التكتيكى الذي حققته السينما وفرضت على المشغلين فيها أنواعا بعينها من التخصص، وبخاصة بعد أن نطقت الشاشة.

وأصبح من العسير مواجهة إنتاج الفيلم بشكل فردى مطلق، بل ان السينما أصبحت عملا تجاريا يزداد حجمه يوما بعد يوم، وأصبحت المسئولية فيها أكثر اقناعا بالنسبة للممولين كلما قسمت ووزعت على عدة أطراف. ومن ثمة كان واجب "صانع الفيلم" أن يتسلح منذ البداية بالقدرة على التفكير بلغة الوسيلة التي يستخدمها، أي أن يكون فاهما لها ولأسرارها.

لقد كان من السهل على أوائل السينمائيين أن يعدوا منظرا، ثم يصوروه بالكاميرا، إلى أن جاء مليبيس ذلك الساحر الذي فهم سر الكاميرا السينمائية، وبعده أثبتت السينما أنها نتاج لمن دخل ميدانها بلا مفاهيم مسبقة مأخوذة من الأدب أو المسرح أو سواهما، وأفضل دليل على هذا هو الأفلام الكوميدية الصامتة التي لاقت نجاحا مذهلا مثل أفلام "شارلي شابلن". غير أن ازدياد التعقيد في عمليات صناعة الفيلم وازدياد حجم قواعد المباح والممنوع جعلا من فكرة السينما الخالصة أمرا عسير المنال، يستلزم تضحيات كبيرة. ومع التطور الزمنى للسينما بدأ تقسيم العمل فيها إلى مراحل، وأصبحت مهمة المنتج اصطياد القصة واختيار الممثلين- الرئيسيين، ثم تكليف سيناريست خبر بصياغتها للشاشة، ثم الاتفاق مع مصمم ديكورات ليترجم الخلفيات المكتوبة بالكلمات إلى صور بصرية ثم يعهد إلى محرج بتنظيم الأحداث داخل هذه الديكورات حتى يأتي المصور فيصورها. وأخيرا يأتي دور المونتير فيعد الفيلم للعرض. ومع هذا كله كان يظهر من حين لآخر المخرج الذي يجمع بين عدد من هذه الوظائف السابقة. "فرينيه كلير"-المخرج الفرنسي المعروف

مثلا واحد من صناع الفيلم الممتازين أيام السينما الصامتة ومستهل الفترة الناطقة. وهو قد أنكر صفته كمخرج أولا، وقال عن نفسه أنه كاتب يعرض– ويخرج– مؤلفاته على الشاشة. ولم يعدم تاريخ السينما بعد ذلك ظهور الكثيرين ممن كانت السينما لديهم عملية خلاقة لا تقبل القسمة. وهم يمثلون جيلا يعتبر الفيلم أداة طبيعية من أدوات التعبير الذاتي. مثلها مثل التصوير أو الكتابة أو الموسيقى أو العمارة.

ولقد أدى ظهور الصوت على الشاشة إلى تخاير ظهور هذا الجيل بعض الوقت، لكن فترة ما بعد الحرب الثانية ردت لهم هيبتهم، وأتاحت للكثيرين أن يمسكوا بما أسماه الناقد الفرنسي "ألكساندر أستروك" الكاميرا القلم **Camera Stylo** أي أن يمسكوا بالكاميرا كما يمسك الكاتب بقلمه ليؤلف ويكتب.

لقد كتب "أستروك" في مجلة الشاشة الفرنسية عام ١٩٤٨ ما يمكن اعتباره "بيانا" أو "ميثاقا" للسينما الجديدة يقول:

"أنني أطلق على هذا العصر الجديد للسينما عصر الكاميرا القلم". ولهذه الصورة معنى دقيق جدا. فهي تعنى أن السينما سوف تتحرر شيئا فشيئا من طغيان المرئيات، من الصورة لذاتها، من الحكاية الفورية المباشرة، من المحسوسات، كي تصبح أداة للكتابة لها ما للغة المكتوبة من مرونة وبراعة. ولن تغلق في وجهها أية منطقة. فاقليمها يتمثل على وجه الدقة في التأمل الشديد والمواقف التي تتخذ من الأعمال الإنسانية، وعلم النفس، والغيبيات، والأفكار، والعواطف. ولا شك أن هذه الأشكال والرؤى التي

تتعلق بالعالم هي التي تقدر السينما وحدها اليوم على تحقيقها تحقيقا تاما".

هذه العبارة التي كتبها "استروك بما فيها من أفكار كثيرة تنطبق بأشكال ودرجات متفاوتة على المخرجين الستة الذين اختارهم "تايلور" لا بصفتهم أشهر صناع السينما الحديثة فحسب وانما بصفتهم أيضا القوى المؤثرة على الأجيال الجديدة من السينمائيين. و"تايلور" لا ينكر فضل غيرهم ممن سبقوهم أو ممن يعاصرونهم اليوم. فاورسون ولز صانع سينما طليعي في هذا المجال وكذلك "جان كوكتو" بفيلمه "الطفل الرهيب" الذي أثر على أفلام "جودار"– كلها، ونجد عدا هذين "رينوار" و"ميزوجوتشى"، وأوزو، اليابانيين و"ساتياجيت راى، الهندى وغيرهم ممن يقفون اليوم في طليعة الممسكين بالكاميرا القلم.. غير أن المخرجين الستة إنما يمثلون على الأقل السينما المعاصرة في أجود ما وصلت إليه. والكتاب كما يقول مؤلفه أخيرا ليس تاريخا للسينما المعاصرة وإنما هو مدخل إلى فهم بعض هؤلاء الذين وضعوا بشكل حاسم معالم الشكل الذي استقرت عليه السينما اليوم. ومن خلالهم –ومن خلال غيرهم ممن ظهروا بعدهم– صار المخرج هو الفنان الحقيقي على الشاشة، لا بصفته صانعا وحرفيا، أو ما يسترو يقود فريقا من العازفين، وإنما بصفته فنانا خلاقا له من الفكر والبصر والبصيرة ما لغيره من الفنانين.

فلاهرتى وأول الوثائق الشخصية

في عشرينات هذا القرن أفاق الفيلم التسجيلي من غفوته، واكتسب اسمه هذا بعد أن تغير مدلوله من مجرد تسجيل الرحلات وتصوير

السياحيات إلى ترجمة الأحداث الواقعية الجارية ترجمة فنية بالصور. وظهرت من حوله حركة نشطة في أوروبا وأمريكا كان من أعلامها جرير سون وكافالكانتي وفلاهرتى– بل أن جون جريرسون الذي يعد أبا لهذا النوع من الأفلام هو أول من أطلق اسم "الفيلم التسجيلي" عام ١٩٢٦ على فيلم "موانا" الذي أخرجه فلباهرتي، وأول من حدد مدلول الفيلم التسجيلي بصفته "معالجة الأحداث الواقعية الجارية بأسلوب الخلق الفنى". ولكن جريرسون أصبح معروفا عندنا منذ أن ترجم المخرج صلاح التهامي مجموعة كتاباته التي جمعها ونسقها فورسيث هاردى تحت عنوان "السينما التسجيلية عند جريرسون" (الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥) أما فلاهرتى فلم يحظ عندنا الا بمقال تعريف كتبه أحمد الحضري عام ١٩٥٧ (مجلة المجلة، نوفمبر ١٩٥٧) في حين أنه حظى في كتاب جريرسون السابق وغيره من المراجع باهتمام كبير يتناسب مع مكانته كرائد من رواد السينما التسجيلية، بل والسينما بوجه عام. وقد اعتمدنا على الترجمة العربية لكتاب جريرسون السابق فيما يتعلق بالنصوص وتحليل الأفلام في الدراسة التالية عن ذلك الرائد الفنان.

١-من العلم إلى الفن في ١٠ سنوات:

في ٢٣ يوليو عام ١٩٥١ مات روبرت فلاهرتي عن ٦٧ عاما و٨ أفلام تسجيلية منها ٣ أفلام شاركه آخرون في صنعها، أما الخمسة الباقية فقد ساهم بها في وضع أسس الفيلم التسجيلي وجمالياته المرعية حتى اليوم. وقد رثاه روجر مانفل على أثر وفاته بكلمة بليغة مرجزة نشرها ضمن موضوعات كتاب "السينما" السنوي (عدد ١٩٥٢) الذي كانت تصدره

سلسلة "بليكان" باشرافه قال ما نقل في هذا الكتاب القيم الذي لم يترجم بعد:

"لعلنا لم نجد أحد يستطيع أن يؤمن رجلا في حيوية روبرت فلاهرتي ودعابته وسحره. فقد كنا نسميه مخرجا سينمائيا، وكان هو يسمى نفسه مستكشفا. وقد واتاه حظ كبير في زوجته، فرانسيس، التي شاركته حياته المتنقلة، وفهمت عمله، وجعلت هذا العمل جزءا لا يتجزا من حياتها... وكان هو يتمتع بأسلوب خاص في الحديث، ويتحدث بلهجة أمريكية في غاية الطلاوة وينسق الألفاظ ويتراخى في نطق مخارجها. وكان يبتسم ويضحك كلما تحدث، حتى ليبدو عليه بوضوح أنه رجل تمتع بقدر كبير من السعادة، برغم أن السماء تعرف كم لاقى من متاعب وإحباط في حياته السينمائية ينوء بها من هو أقل منه.

"غير أنني أعتقد أن عمله الحقيقي هو إضفاؤه الدراما على متاعبه، ولهذا لم يعان منها كثيرا... فقد أصبحت هذه المتاعب جزءا من قصصه التي صورها. ذلك أنه التقى بعدد كبير من الناس الذين استمتع بصحبتهم وأحب اريحيتهم– من الأسكيمو والبولينيزيين والأمريكيين والبريطانيين– وكثيرا ما ألمح إلى الذين جعلوا حياته شاقة كما لو كانوا أناسا مضحكين. وكان يحلو له محاولة التعامل مع أفضل ما فيهم وإبرازه. وكانت أريحيته وسخاؤه على أية حال شيئا لا يمكن مقاومته في النهاية.

"هذه بعض الصفات التي ظهرت في أفلامه... أما صفاته كفنان– وهي الملاحظة النفاذة المتعاطفة للناس والأماكن، والخيال المتفهم لحياة

الإنسان الفرد أو حياة الجماعة الصغيرة– فقد جعلته مخرجا سينمائيا مثاليا في اطار الحدود التي فرضها على نفسه بنفسه. وإنتاجه لم يبار بعد في مجاله، بل أنه سبق سواه بجيل كامل".

ذلك هو فلاهرتي المستكشف الأمريكي الذي ترك بلاده قبيل الحرب الأولى، وألقى رحاله مع زوجته وأطفاله في أقصى الشمال، بين الاسكيمو، حيث يهدد الصقيع والجوع حياة الإنسان ويفنيها في لحظات، وحيث تضرب الزحافة في الجليد يومين كاملين فلا تجد أي أثر للحياة. وفي هذه المنطقة النائية الموحشة عاش فلاهرتى قرابة عشر سنوات يرتاد بقاعها، ويصادق ناسها، ويحاول أن يفهم سر الحياة وقدرة الإنسان على تخطى عقبات الطبيعة. وجلب معه كاميرا سينمائية كان يسلى بها نفسه في أوقات فراغه، ويصور أحيانا بعض المشاهد من قبيل تسجيل الأسفار والمهمات الاستكشافية. ومع مرور الزمن أدركته حرفة السينما فازداد عشقه للكاميرا والناس على السواء.. وكان يقول عن الاسكيمو الذين لم ينصفهم سواه طوال النصف الأول من هذا القرن: "انهم أشد من عرفت من الشعوب انسانية".

ومن العلم انتقل فلاهرتى إلى الفن. وكانت وسيلة الانتقال هي الكاميرا في وقت كان فيه فن الكاميرا السينمائية يحبو. وفي سن الثامنة والثلاثين. أي في عام ١٩٢٢، فاجأ جمهور نيويورك بأول فيلم له عن حياة الاسكيمو في الشمال، بعد نحو ١٥ شهرا من التصوير والإعداد، وسرعان ما لفت الأنظار إليه في أمريكا وأوروبا على السواء.

يقول جون جريرسون الذي صادفه وراسله فتوة طويلة:

"قابلت في حياتي عددا من كبار رجال السينما. إلا أني لا أذكر من بينهم أحد يفوق في شخصيته وأفكاره روبرت فلهرتى الأمريكي المولد، الذي تدرب على أعمال الاستكشاف في كندا".

ويول عنه أيضا:

"وهو من أصدق الناس حكما على الأفلام".

وهكذا طلق فلاهرتى الاستكشاف والعلم بعد هذه السنوات العشر وتزوج السينما التسجيلية، ولكنه حول الاستكشاف من العلم إلى الفن، فكان هدفه بعد ذلك أن يغوص داخل الإنسان ليتابع بالكاميرا ما يحرك سلوكه وأفعاله في الحياة. ولم ينسه عمله الأصلي أن يرتبط بالإنسان البعيد عن مواطن الحضارة وما يسمى بالتقدم الصناعي والعمراني، فظل طوال حياته الفنية– فيما عدا بعض الفترات القليلة– مرتبطا بهذا الإنسان الذي درج العلم على تسميته بالبدائى.

٢-افلامه وثائق شخصية:

لقد صنع فلاهرتى أفلامه التسجيلية في فترة ازدهار الفيلم التسجيلي إبان العشرينات، والثلاثينات، ولكنه استطاع أن يحتفظ لنفسه بشخصية مستقلة وفهم خاص لأسلوب العمل التسجيلي ورسالته. ولو أننا حاولنا اليوم تتبع فكره كما ظهر في أسلوبه وأفلامه لخرجنا بعدة مبادئ فكرية فلاهرتية صميمة هي انعكاس في الوقت نفسه لبساطته وحبه للطبيعة

وإنسانها على النحو الذي يذكرنا بجان جاك روسو ومبدأ العودة إلى الطبيعة الأم. كما أنها انعكاس لنظرته الإنسانية الخبيرة بالحياة، وإيمانه برسالة الفن، وتمتعه بحس قريب من الحس الصحفي الذي يتعلق بوقائع الحياة ومجريات الأمور. ويمكن أن نجمل هذه المبادئ الفكرية في ثلاثة هي:

*معايشة الموضوع المعد للتصوير والالتحام به مكانا وزمانا وبشرا على نحو يحقق المعرفة الوثيقة العميقة فلا بد أن يسبق التصوير دراسة كافية للبيئة. بل لابد أن تنبع قصة الفيلم من المكان الذي تدور فيه. وأن يتفاعل الفنان مع بيئة موضوعه.

*احترام الكاميرا. وقد كان فلاهرتى نفسه يتحدث عن الكاميرا بطريقة أقرب إلى حديث الصوفية عن حي الله والحلول في الذات الإلهية. وكان يؤمن بأن هناك انسجاما بين الكاميرا وبين كل ما هو طبيعى وتلقائي ومألوف. ولهذا كان يرى أن الأطفال والحيوانات هم أفضل ممثلي السينما لأنهم يعبرون تعبيرا تلقائيا عما يريدون أو يبطنون، وأن حركات الناس العاديين تتميز بنعومة تكسبها سحرا خاصا على الشاشة.

*التمييز بين الوصف والدراما، بمعنى ضرورة الكشف عن حقائق الموضوع المصور لا الاكتفاء بتسجيل سطحه الظاهر. وكان فلاهرتى يستخدم مقياسا خاصا لقياس الأبعاد الدرامية للموضوع بعد تصويره، وذلك بأن يشاهد اللقطات التي ينتهى من تصويرها أولا بأول حتى يطمئن بنفسه على الاتجاه الدرامي للفيلم. وحتى لا يسقط الفنان فريسة للوصف المجرد كان فلاهرتى يؤمن بأن يتحلى صانع الفيلم التسجيل بالصبر والأناة،

وأن يحرر الكاميرا من الجدران ما أمكنه ذلك.

هذه المبادئ الفكرية ذات الروافد هي حصيلة خبرة فلاهرتى بالحياة والفن، وقد طبقها على نفسه أولا. فانعكست في أفلامه جميعا. ويلخص جريرسون هذا بقوله: "ليست الشاشة عنده مسرحا تدور فوقه الحوادث. بل أنها عين سحرية يمكن أن ينظر المرء من خلالها إلى العالم الفسيح ليرى ويسمع دقات الحياة التي نعيشها، والتي يستطيع أن يكشفها لنا الفنان السينمائي مستعينا في ذلك بالكاميرا والميكروفون" ويضيف ما نفل بأن أفلامه كانت "أولى الوثائق الشخصية التي أنتجتها السينما".

لقد كان أول أفلامه هو فيلم "نانوك ابن الشمال" (١٩٢٢) الذي عالج فيه الحياة في تلك الأصقاع الشمالية النائية. وصراع الإنسان مع الجوع والطبيعة. وقد مولته احدى شركات الفراء، ورفضت عرضه كل دور العرض في برودواى، ومع هذا كان بداية مجده. يقول جريرسون في عرضه لهذا الفيلم: "وفيلم نانوك" يروى قصة بسيطة عن حياة أسرة من الاسكيمو وكفاحها من أجل القوت الا أن أسلوب فلاهرتى في المعالجة السينمائية كان يعد في ذلك الوقت فتحا جديدا تماما. فقد كان الفيلم تسجيلا للحياة اليومية امتاز بدقته في اختيار التفاصيل وفي تسلسل الأحداث، وعمقه في تصوير اللقطات.

وتقديره للفروق الدقيقة بين المشاعر المشتركة بحيث أصبح الفيلم عملاً دراسيًا أعمق في تأثيره من كل ما أنتجته الديكورات الصناعية في هوليوود". واذا كان جريرسون هنا يندد بهوليوود فمعه كل الحق، ذلك أن

هوليوود حاولت بعد نجاح هذا الفيلم أن تتصيد فلاهرتى، ونجحت في محاولتها حين عرض عليه منتجوها إخراج فيلمه الثاني لحسابهم. ووقع فلاهرتى في شباك هوليوود بسلامة نيته المعروفة، وكانت النتيجة هي فيلم "موانا" (١٩٢٦) الذي يقول عنه جريرسون: "وفي فيلم" موانا" أتبع فلاهرتى نفس المنهج مع قبائل ساموا فبدون استخدام ممثلين، بل بدون تمثيل تقريبا. استطاع أن يسجل بآلة التصوير القصة الرئيسية لحياتهم. وقد جاء فيلم فلاهرتى الثاني (موانا) أكثر تعبيرا عن أسلوبه السينمائي الفريد من فيلمه الأول "نانوك" فماذا فعلت هوليوود بهذا الفيلم الناجح؟ لقد حذف المنتجون عنوانه الأصلى "موانا"- فكيف يكون اسم امرأة بدائية عنوانا لفيلم؟! واستبدلوه باسم آخر مشوق (!) هو "قصة حب حورية من البحار الجنوبية". بل أضافوا إليه مقدمة ظهرت فيها آلات الجيتار الصاخبة مصاحبة لمجموعة فتيات كورس في ملابس شبه عارية!.

وبهذه البداية المتعبة مع هوليوود نشأ ذلك الصراع الطويل بين فلاهرتى وآلهة السينما. وخط فلاهرتى بتضحياته قصة من أفضل القصص التي تروى عن هذه المدينة كما يقول جريرسون بحق. وكان يحاول التحرر من قبضة هوليوود كلما سنحت له الفرصة. وكانت إنجلترا قبلته في محاولات التحرر هذه، حيث بدأ هناك بفيلم "تابو" (١٩٣١) ثم فيلم "بريطانيا الصناعية" (١٩٣٢) وهما فيلمان عاديان اذا قيسا بفيلميه الأولين. شاركه فيهما آخرون، وبدأ فيهما قلقه واجها هوليوود لأعصابه. لكنه ما لبث أن عاد إلى طبيعته فأخرج فيلم "إنسان آران" (١٩٣٤) الذي جعل فيه من البحر مادة مثيرة ومن صيد سمك القرش عملا محبوبا،

وصف فيه اعتزاز الإنسان بكرامته وحرصه على الشجاعة في مواجهة مصاعب الحياة والرزق، حتى جاء الفيلم في النهاية قريبا من أفلام الملاحم والبطولات كما يقول جريرسون. محتفظا بحماسة الشباب والإيمان برسالة الفيلم التسجيلي التربوية، برغم تكتيكه الصعب ورومانتيكيته غير المسئولة كما يقول مانقل. وتلا هذا الفيلم آخر بعنوان "فتى الأفيال" بالاشتراك مع زولتان كوردا، وقد صور معظمه في الهند عن قصة لرديارد كبلنج، واكتشف فيه الممثل الهندي الذي اشتهر فيما بعد باسم "سابو"، ولكن فلاهوتى لم يتم الفيلم بسبب خلاف مع منتجه، فأكمله كوردا بعد ذلك.

وفي الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٤٢ كان فلاهرتى قد عاد إلى أمريكا، وكانت الحرب تطحن أوروبا، ولكنه وجد ملاذة في الكاميرا فقام بإخراج فيلم لم يشاهده كثيرون حتى الآن، وهو فيلم "الأرض" (١٩٤٢)، الذي صنعه لحساب وزارة الزراعة الأمريكية، وحالت ظروف الحرب وجو الحزن المخيم على العالم دون عرضه على نطاق واسع. وفيه عالج موضوع تآكل التربة ومشكلة هجرة الفلاحين نتيجة لذلك. كما عرض ضمن نصف الساعة التي يستغرقها الفيلم لصعوبة وقع الآلات على حياة الناس الذين اخترعوها لتسهيل أعمالهم وتحسين إنتاجهم فاذا بها تشقيهم وتعذبهم! وقد صمت فلاهرتى بعد انتهائه من ذلك الفيلم بضع سنوات، ثم طالع الجمهور بآخر أفلامه "قصة لويزنا" (١٩٤٨) الذي صور فيه أسرة تحيا حياة السوائم في احدى مناطق المستنقعات الأمريكية، وتتطلع في حيرة إلى مشروعات استخراج البترول الناشئة في ذلك الوقت.

في هذه الأفلام القليلة كما الكثيرة كيفا كان فلاهرتى شاعرا يضع في

صورة ايقاعات خاصة تتناسب مع حركة كل فيلم وتتابع سياقه وتعليقه. وكان يحرص حرصا بالغا على تكوين كل "كادر" من الناحية الجمالية دون أن يفصل الجمال عن المضمون الاجتماعي. وكان من عادته أن يصور أفلامه بنفسه، ما عدا بضع حالات قليلة ساعده فيها آخرون، ويفرط في التصوير واستهلاك الأفلام الخام، بغية الحصول في النهاية على أفضل الصور وأكثرها قدرة على التعبير عن نفسية أصدقائه من البشر كما يقول روجر ما نفل في كتابه الآخر "الفيلم والجمهور" (الذي ترجمته برلنتى منصور ونشرته المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة قبل سنوات) وكثيرا ما كان فلاهوتى يستخدم الفيلم الملون للحصول على أفضل تباين للأبيض والأسود.

يقول جريرسون عن مهارة فلاهرتى كمصور: "لست أعرف مصورا آخر يدانى فلاهرتى في مقدرته الغريبة على تنظيم حركة الكاميرا، ويتوقع اللمحة الدقيقة والتعبير الرقيق فيسجلها في الوقت المناسب".

ولم يكن فلاهرتى يعد لأفلامه سيناريوهات بالمعنى المعروف. ولكنه كان يطلق العنان للكاميرا. ثم ينكب على محصولها من الصور فيختار منه ما يتناسب مع فكرة الفيلم كما عايشها في أرضها وكما انتهى إليها في ذهنه. ولم يكن أيضا يهتم كثيرا بالشرح والتعليق على الأفلام. ولكنه كان يعتمد على قدرة الصورة نفسها.

***كسله وبطؤه في إخراج أفلامه.**

والحق أن هاتين الناحيتين ليستا من العيوب في كثير أو قليل، فمن

حق الفنان أن يعمل في أي ميدان يختاره. وما العبرة في النهاية إلا بما يقوله أو يدعو إليه. وماذا يريد هؤلاء العائبون من رجل صور في أفلامه ملحمة كفاح الإنسان ضد الطبيعة. وصراعة في سبيل القوت والبقاء، ونضاله من أجل تخطى المتاعب انتى تواجه تحقيق المستوى اللائق به؟ وماذا يريد هؤلاء من رجل لم يقدم للإنسانية الا كل الحب والحنان والتعاطف مع مصائب البشر؟

ومن حق الفنان أيضا أن يكون كسولا وبطيئا، وما العبرة في النهاية الا بالكيف لا بالكم. فماذا يريد هؤلاء العائبون من رجل عاش ومات وهو أقرب إلى هواة الفن وعداته؟ وماذا يريدون من رجل عشق الفن وتكبد في سبيله مصاعب جمة وأنتج بضعة أفلام ستظل تذكر في تاريخ السينما بكل تقدير وإجلال. ورب قليل باق خير من كثير فان كما يقولون!

ليس هذا دفاعا عن فلاهرتى، الذي لم نر أفلامه هنا حتى الآن، ولكنه إقرار لحقائق اعترف بها أولئك العائبون انفسهم في ثنايا تقديرهم لفضله الذي لخصه ما نقل في قوله: "كان شرفا كبيرا للمرء أن يعرفه".

هيتشكوك: مسل أم فيلسوف؟

الإثارة.. الرعب.. الجريمة:

هذا قليل من كثير مما يقفز إلى الذهن اذا ذكر اسم الفريد هتشكوك. وهو ليس اسما هينا، فعمره الفنى يزيد على الخمسين. ورصيده من الأفلام يزيد على الخمسين، أما عمره الحقيقي فقد تجاوز الثمانين عند وفاته، ناهيك عما تثيره أفلامه من ضجيج وجدل، وما تحققه من أرباح، بل وما أحدثه هو من آثار في مجرى السينما المعاصرة إلى الحد الذي أصبح فيه "اله المخرجين الشبان" كما يقول جون تيلور في كتابه الذي سبقت الإشارة إليه هنا.

ولد هتشكوك في لندن عام ١٨٩٩، ونشأ كاثوليكيا، ثم درس الهندسة بضع سنوات، ولكن ظروف أسرته اضطرته إلى العمل مبكرا، فالتحق بوكالة من وكالات الإعلان والدعاية. وسرعان ما أدركته حرفة السينما فترك الإعلان والدعاية ودخل عام السينما من أبوابه الخلفية. وكان أول عمل مارسه في هذا العالم الناشئ العجيب وقتذاك هو تصميم عناوين الأفلام التي تعرض على الشاشات اتجانبية عادة لتخفيف حدة الصمت الذي عاشت فيه السينما قبل أن تنطق في أواخر العشرينات. وراح يتنقل بين الاستوديوهات بفضول التلميذ الصغير وطموح الشاب حتى واتته الفرصة على غير انتظار، بعد عامين من دخوله عالم السينما. فقد حدث أن مرض المخرج سيمورهيكس أثناء تصوير فيلمه "احك

لزوجتك دائما"، فاستدعى هتشكوك وعرض عليه فكرة إكمال الفيلم. وراقت الفكرة للشاب الطموح فقبلها دون تردد، ودون أن يكون في رأسه أية فكرة عما يجب عمله. ولكنه سرعان ما أثبت أن لديه استعدادا وموهبة!

كان ذلك عام ١٩٢٢، كما كان دفعة قوية جعلت الإخراج يتسلط على فكر المخرج المبتدئ الذي استطاع أن يكون شركة مع الممثلة "كلير جريت" لإنتاج وإخراج فيلم "رقم ١٣" لحسابهما. وراح يعمل في أعداد مناظر الفيلم وتصويرها، ولكن المال نفد من يديه قبل أن ينتهي الفيلم، فنفض يديه وتراجع في انتظار فرصة أخرى. وبقي الفيلم ناقصا حتى اليوم. وعلم المنتج مايكل بالكون بأمر المخرج الشاب فألحقه بالعمل في شركته كمساعد مخرج. ولكن هتشكوك لم يمارس المساعدة في الإخراج فحسب، فقد وجد الفرصة متاحة أمامه لتعميق صلته بالسينما فنا وصناعة، فتقلب في أعمال أخرى داخل استديوهات بالكون، مثل كتابة السيناريو والإدارة الفنية والمونتاج ولكنه لمك ينس الإخراج. فقد ساعد المخرج جراهام كنس في إخراج خمسة أفلام لحساب بالكون. وعندئذ وثق فيه الأخير فعهد إليه عام ١٩٢٥ بإخراج فيلم بمفرده. وكان الفيلم إنتاجا مشتركا مع ألمانيا باسم "حديقة اللذة" وتدور قصته غير المثيرة حول حب فتاتين من فتيات الكورس لاثنين من جنود الإمبراطورية التي تحمل "عبء الرجل الأبيض" في المناطق المدارية ومع هذا نجح الفيلم نجاحا كبيرا. وشجع مخرجه على المضي في طريقة.

واصل هتشكوك الإخراج، دون توقف، منذ ذلك التاريخ حتى عام ١٩٦٣ الذي ظهر فيه آخر أفلامه "الطيور" وبين ١٩٢٥– ١٩٦٣

سجل لحسابه في بنك الأفلام ٤٨ فيلما.

ويقسم تيلور حياة هتشكوك الفنية إلى أربع مراحل:

*مرحلة الفترة الصامتة، وتضم ٩ أفلام، تمثل التلمذة والتدرب في حياة هتشكوك.

*مرحلة الثلاثينات في بريطانيا، وتضم ١٤ فيلما، وتمثل كمال الأسلوب.

*مرحلة الأربعينات في أمريكا وبريطانيا، وتضم ١٣ فيلما طويلا وفيلمين قصرين، وتمثل تذوق حدود الأسلوب والسعي نحو أسلوب جديد.

*مرحلة الفترة التالية، من الخمسينات إلى الآن، التي بدأت بفيلم "غريبان في قطار"، وتضم نحو ٢٠ فيلما. وتمثل النضج الكامل.

وأيا كان هذا التقسيم، فهو عملية تقريبية تيسر لنا فهم هذا المخرج العملاق جسما وشهرة.

لقد كانت بداية هتشكوك مع السينما صامتة بالطبع، لكنها عكست قدرته الفنية وخصب خياله وذكاء ملحوظاته وسعيه المبكر وراء التفرد والاستقلال، بل أن حبه المبكر للمغامرة والتعلق بحرفية الف بنفسه، فالتكنيك فيه موظف توظيفا ناجحا دون أي تكلف في الهدف. أما في فيلمه التالي، "الحلقة" فإن نجاح هذا التوظيف يبدو باهتا.

وفي عام ١٩٢٩ ظهر أول فيلم ناطق لهتشكوك، بعنوان "ابتزاز". وكان في الأصل صامتا، لكنه أعاد تصوير بعض أجزائه بعد ظهور الصوت، ثم سجل له الأصوات اللازمة وركبها على شريط بحيث تتزامن مع شريط

الفيلم نفسه، كما كانت العادة في ذلك العهد. وفي هذا الفيلم المثير برز التكنيك حتى ليبدو إعلانا عن استقلال صاحبه وتفرده؛ أن لم يكن سعيا وراءه لذاته! وقد استخدم فيه هتشكوك عددا من المؤثرات التي اشتهر بها فيما بعد مثل "التشويق" **Suspense** والمفاجأة واستغلال الصوت والصدى في أحداث التعبيرات المطلوبة على الوجه بشكل خاص. فبطلة الفيلم تطعن رجلا بسكين دفاعا عن نفسها فتظل كلمة "سكين" تتردد أمامها على الألسنة من حولها حتى يسيطر عليها الإحساس بالذنب. وبالمثل نجد الجرس يدق على باب المحل فيطن في أذن البطلة الشاردة ليضاعف من احساسها.

ومع هذا كله لم يرض هتشكوك عن هذا الفيلم؛ فقد عده تدريبا وقال عنه فيما بعد: "أن الممثلين يبدون كما لو كانوا يتلون العناوين"! ولكنه يوالى نشاطه، فيخرج فيلما آخر عن مسرحية "جونو والطاووس" للمسرحي الايرلندي المعروف شون أوكيزى، يتقدم فيه خطوة أبعد على طريق التكتيك. ثم يظهر فيلمه الناطق الثالث بعنوان "جريمة قتل" عام ١٩٣٠، الذي يعد أول أفلامه الناضجة المتميزة. فقد حفل بالحيل وألوان المهارة الفنية. كما مزج فيه بين الجنس والقسوة والفكاهة القائمة. ويدور حول ممثلة توجد فاقدة الوعى بجوار جثة صديقة لها. وتتهم الممثلة بقتلها ويحكم عليها برغم كل الجهود التي بذلها واحد من هيئة المحلفين كان قد مال إليها. ثم يثبت– بعد التحريات– أن الممثلة ليست القاتلة!

ويقضى هتشكوك الأعوام الأربعة التالية في أعمال نافهة لا تتصل ببدايته المشجعة. فقد أعد رواية لجون جالزورثى للسينما، وأخرج فيلما

تافها بعنوان "رقم ١٧" عن سرقة مجوهرات ومجموعة غريبة من الشخصيات تتنازع عليها في بيت منعزل، بالإضافة إلى فيلم موسيقى آخر. ولكن الفيلم الوحيد ذا القيمة من تلك الأفلام هو "أغنياء وغرباء" الذي ظهر عام ١٩٣٢، وعده النقاد من أغرب أفلامه وأغناها في آن واحد. ويدور حول رحلة بالباخرة يقوم بها زوجان عاديان. وتنتهي بغرق الباخرة ونجاتهما بأعجوبة على أيدى بعض الصينيين، بعد رحلة شاقة حافلة بالمفاجآت والكوارث، يعود منها الزوجان وقد ضعفت استجابتهما للمغامرة وقوى إيمانهما بالأمان والأمن وأوسط الطرق.

وفي عام ١٩٣٤ بدأ هتشكوك سلسلة من الأفلام الجيدة، كان أولها فيلم "الرجل الذي كان يعرف أكثر من اللازم"، ثم تلته خمسة أفلام أخرى هي: الدرجات التسع والثلاثين، العميل السرى، تخريب، شباب وأبرياء، اختفاء السيدة. وقد تمت هذه الأفلام الستة في مدى أربع سنوات، وجعلت مخرجها اسما لامعا من أسماء شباك التذاكر، في وقت لم يكن فيه الجمهور يتعلق أو يهتم باسم المخرج! بل أن هذه الأفلام الستة قد "أرست إلى الأبد صورة هتشكوك التقليدية التي تعد أساسا لأفكار كثيرين، حتى من مشاهدى الأفلام الشبان الذين لم يشاهدوا واحدا منها قط". كما يقول تيلور. وتتميز هذه الأفلام بأنها مثيرة، ذكية، معقدة ماكرة، حافلة بالهموم الشخصية والأضواء الجانبية غير المتوقعة، دون أي ادعاء حقيقي بأن ينظر إليها كشيء آخر عدا كيانها هذا. وقد أثارت الكثير من الجدل والنقاش في وقتها.

وفي عام ١٩٣٩ سافر هتشكوك إلى أمريكا، ومنذ ذلك التاريخ

انتمى إلى السينما الأمريكية بامكاناتها الضخمة الساحقة، وروحها التجارية القاتلة، فماذا حدث؟ هل ابتلعته هوليوود كما ابتلعت سواه من الفارين الطامحين إلى المجد والثروة؟ الحق أنه هو الذي ابتلع هوليوود أن صح هذا التعبير. فقد رحل إليها مجهزا باعتداده بنفسه وقدرته الفذة على الخلق والابتكار، وشق طريقه في يسر حتى ازداد شهرة وتألقا. لقد كان يعرف مقدما قبل سفره أن هوليوود غول يجرى وراء المال بأي وسيلة، وأن لديه فنا يدر المال كما يدر السمعة الطيبة. ومن ناحية أخرى لم يكن هو نفسه جامدا أو متحذلقا، وعلى هذا النحو مضى، في طريقه، مخرجا تجاريا أهلا للثقة.

كان أول فيلم له في أمريكا هو "ربيكا" الذي ظهر عام ١٩٤٠ عن القصة المشهورة بهذا الاسم للروائية دافنى دى مورييه. وقد نجح الفيلم تمثيلا وإخراجا، ووجد في إمكانات هوليوود التكتيكية الضخة منتفا لموهبه. وكانت الكاميرا المتحركة هي أول هذه الإمكانات التي وفرت عليه جهدا شاقا. ثم جاء فيلمه "فل عن الشك" فأزال بدوره الشكوك التي كانت عاتقة بأذهان منافسيه حول موهبته. ولكن الفيلم في الحقيقة كان غريبا معقدا. ومن أكثر أفلامه واقعية وحرصا على المستوى الفني. وأن بدا تسجيليا إلى حد ما. وقد صور جزءا كبيرا منه في الشوارع خارج الاستوديوهات فسبق بذلك الايطاليين أصحاب الدعوة الأصلية إلى الخروج من الاستوديوهات. ويدور الفيلم حول رجل يدعى شارلي يعيش على فنل الأرامل الثريات وسرقة أموالهن. ويزور شارلي ذات مرة أخته التي تعيش في كاليفورنيا. ويطيب له المقام عندها ... وهناك تنشا علاقة وثيقة

بينة وبين ابنة أخته. وتدعى شارلي أيضا، وتتطور العلاقة إلى حب شاذ، وحين تهدده الفتاة البريئة بإبلاغ الشرطة يحاول قتلها. ويعيد محاولته مرة أخرى لكنه يفشل في الاثنين، حتى ييأس ويغادر المكان، حيث يقتل مصادفة أثناء قيامه بمحاولة جديدة لقتل الفتاة. وتقام له جنازة مهيبة تسير فيها الفتاة وخطيبها وهما يتساءلان: كيف يحدث أن يولد مثل هؤلاء الأشرار المتوحشين؟

ولولا هذه النهاية الوعظة لكان الفيلم أعظم. فقد كان بوسع هتشكوك أن يميت المجرم والفتاة معا (وهى نهاية أخلاقية أيضا تتمشى مع نهايته) أو يختفى المجرم فجأة كما جاء فجأة!.. وفي الفيلم التالي، بعنوان "قارب النجاة"، لا يبدو هتشكوك أكثر نجاحا، برغم أن الروائي الراحل جون شتاينيك قام بكتابة معالجته السينمائية. فنحن هنا ازاء دراما تحدث كلها في قارب نجاة بعد غرق غواصة المانية. والتقاط ركابه جنديا نازيا. اذا تكون المشكلة: هل يجب الإبقاء على النازي أم لا! وقبل أن ينتهوا إلى إجابة يكون القارب قد ضم جنديا نازيا آخر، فيعودون إلى السؤال من جديد. وأخيرا تبدو الإجابة في عبارة: "لا يعرف الإجابة إلا الموتى"! غير أن النقاد يأخذون على الفيلم غموضه الأخلاقي وادعاءه وترتيبه المنطقى أكثر من اللازم.

وتتوالى بعد ذلك أفلام هتشكوك، وتغمره موجة علم النفس والتحليل النفسي التي اكتسحت هوليوود في أواخر الأربعينات، وينتج بتأثيرها عدة أفلام هي: السيء السمعة، المسحورة، الحبل، تحت مدار الجدى ولكنها لا تصل في مستوى فيلمه "ظل من الشك" مثلا. واذا

أضفنا إلى هذه الأربعة فيلميه الآخرين: ربيكا. قارب النجاة، فان الأفلام الستة هذه هي التي تميزه في الأربعينات، ولكنها تشى بتقلص مواهبه كمخرج، ففيها بطء وثقل، واختفاء لروح الفكاهة، وتردد لنغمة الادعاء في كثير من الموضوعات.

وفي بداية الخمسينات ظهر فيلمه "رعب المسرح" وكان مثيرا كأفلامه الأولى. وفجأة وبدون مقدمات، تلاه بفيلم "غريبان في قطار" الذي امتزج فيه علم النفس بالفكاهة القائمة وواقعية التصوير خارج الأستوديو. وفي العام التالي. ١٩٥٢، ظهر فيلمه "انى اعترف" الذي يدور حول قس يتلقى اعتراف رجل ارتكب جريمة قتل اتهم القس نفسه فيها، وقد صور في كويبك. وفيه تبدو هموم هتشكوك وأفكاره الدينية.. وولعه بالعود للماضي والحركة البطيئة.

وفي هذه الفترة أيضا تحول هتشكوك إلى الكوميديا شيئا فشيئا. وأن كانت كوميدياه غاية في القتامة والحزن. ويبدو ذلك في أفلامه: النافذة الخلفية. امسك حرامي. مشكلتي مع هاري، الرجل الذي كان يعرف أكثر من اللازم (الذي سبق أن أخرجه قبل عشرين عاما)، اذا أردت الإبلاغ عن جريمة فأدر حرف هـ في القرص. وفي هذه الأفلام الكوميدية بلغ حب هتشكوك لمراوغة جمهوره ذروته. فهو يعالج مشكلات اجتماعية، خيالية وواقعية. بأسلوب مثير يصدم المشاعر، لكنه لا يخلو من الطرافة والأصالة.

ثم تأتى أفلامه الثلاثة العظيمة: الدوار، النفس. الطيور في أواخر الخمسينات وبداية الستينات، حيث يصل إلى قمة نضجه الفني، وثلاثتها

تعالج موضوعات من وجهة التحليل النفسي إلى حد كبير. ففي "الدوار" نلتقي بمخبر خاص من مخبري مكاتب التحريات الخاصة المنتشرة في أمريكا وهو مريض بالخوف من الأماكن المرتفعة اثر حادثة وقعت له في أثناء عمله.. ويعجزه خوفه هذا عن أداء مهمته على أكمل وجه حين تعرض له مهمته مراقبة امرأة تتسلط عليها فكرة الانتحار وتحاول تنفيذها من فوق برج مرتفع ثم تفاجأ بعد وقت تختفي فيه المرأة بأخرى شبيهة لها تظهر فجأة، لكن المخبر يكتشف أنها بغى، وأن المرأة الأصلية التي كلف بمراقبتها لا أثر لها على الاطلاق.

ويسيطر على الفيلم- برغم ألوانه الجيدة- جو من الغرابة والغموض والأحلام. أما في فيلم "النفس" فتطالعنا شخصية شابة ارتكبت جريمة سرقة ثم اختفت بالمسروقات. وفجأة تقتل بعد أن تظل على الشاشة نحو نصف الفيلم! وهو فيلم فانتازى يغلب عليه طابع الكوميديا السوداء القائمة. وأخيرا يأتى فيلم "الطيور" حيث نحس بشيء من الراحة بعد عناء الصعود مع هتشكوك في قمته السابقة وهو كريشندو مرسوم مبنى على فكرة واحدة هي: ماذا يحدث اذا هاجمت الطيور العالم فجأة؟ الطيور الصغيرة مثل العصافير واليمام والنورس لا الطيور المفترسة؟

في هذه الأفلام الثلاثة يمتزج غموض هيتشكوك التقليدي بموضوعات غريبة جريئة مغلقة بالكوميديا القائمة الحزينة. لكنه يتألق فيها بقدرته العظيمة على الإيحاء وتحريك الأحداث والاثارة.

كتابه وممثلوه:

لقد حاول هيتشكوك دائما أن يلعب دورا هاما في كتابة نصوص أفلامه التي يلقى عليها ظلال اهتماماته ومواقف حياته. ومع هذا فقد سمح لنفسه بأن يخرج نصوصا كتبها سواه أو شاركه فيها. وقد أسهم في أفلامه الأمريكية روائيون معروفون (في المعالجة السينمائية والسيناريو) مثل شتاينبك في فيلم "قارب النجاة" وماكسويل أندرسن "الرجل الخطأ" ودوروثى باركر في "المخرب" كما أسهم فيها كتاب سيناريو محترفون معروفون مثل ابن هشت وجون مايكل هينر وتشارلز بنت وريموند تشاندلر. ومع هذا كان هتشكوك يترك في هذه الأعمال بصماته المعروفة من خلال إخراجه لها.

والحق أن كثيرا من أفلام هتشكوك مأخوذ من أعمال أدبية معروفة وأخرى غير معروفة، ففيلم "اللذة اليسيرة" مأخوذ عن رواية لنويل كوارد، وفيلم "الساكن" عن رواية لمسز بيللوك لوندس، وفيلم "العميل السرى" عن قصة سومرست موم وفيلم "الدرجات التسع والثلاثون" عن رواية لجون بوكان، وفيلم "ربيكا" عن رواية لدى موريبه، وفيلم "تخريب" عن رواية لجوزيف كونراد، وهكذا، ومن الواضح أن انتقاءه أو قبوله للأخذ من الأعمال الأدبية كان دائما رهنا بقدرة هذه الأعمال على شد المتفرج وامتاعه بقصة غريبة جريئة مسلية!

ومن المعروف عن هتشكوك أنه كان متميزا في اختيار ممثليه وتحريكهم، وهى قدرة ساهمت في إنجاح أفلامه بعير شك. ويروى أيفور

مانتاجو أن ممثلة المسرح الأمريكية المعروفة في الثلاثينات سيلفيا سيدنى سافرت إلى إنجلترا في أواخر الثلاثينات، حيث مثلت في فيلم "تخريب" لهتشكوك. وبعد الانتهاء من تصوير الفيلم صرحت سيلفيا بقولها: "أن مستر هتشكوك رائع. يجب أن تسمع هوليوود عن هذا"!

ولقد سمعت هوليوود عن روعة هتشكوك هذه، كما أتاحت له حرية واسعة في اختيار ممثليه بما ضمته عن مواهب متعددة متنوعة. ومن هناك اشترك في تمثيل أفلامه كثير من مشاهير الممثلين مثل: السيرجون جيلجود. تشارلز لوتون، انجريد برجمان، جريجورى بيك، جريس كيلى، وعشرات غيرهم. ولمنه كان يفضل في كثير من أفلامه– وخاصة في أدوار النساء– عددا معينا، مثلما حدث مع انجريد برجمان أو جريس كيلى، بل أن صورة الشقراء الأنيقة الثرية كانت تبهره دائمًا. وكثيرًا ما أحب أن يورطها في محن مخيفة كما حدث في فيلم "الطيور". وكانت جريس كيلى وايفا مارى سان تتناوبان في فترة من الفترات تمثيل دور هذه الشقراء الأنيقة الثرية!

فن الاخراج:

اذا كانت السينما هي فن المخرج، فإن الإخراج كان فن هتشكوك بلا جدال، وابسط مفتاح يمكن فهم أسلوب هتشكوك في الإخراج عن طريقة هو انه يسعى دائمًا إلى الاستيلاء على المتفرج منذ اللحظة الأولى لظهور عناوين الفيلم حتى ضهور كلمة "النهاية". وذلك نفسه هو المفتاح الذي يدخل به هتشكوك عالم أفلامه عند إخراجها. وهو كثير التفنن في وسائله لا تمام عملية الاستيلاء هذه وإنجاحها. غير أننا يمكن أن نضع أيدينا

على أهم الخصائص والعناصر التي ميزت أسلوب هذا الرجل في الإخراج.

وأول هذه العناصر هو الانتقال السريع المفاجيء من مشهد إلى مشهد اذا لزم الأمر. ففي فيلم "الرجل الذي كان يعرف أكثر من اللازم" نتساءل طواله عما سيحدث بعد هذه اللقطة أو تلك، بل نترقب هذا الذي سيحدث، ثم نتساءل أيضا عما نراه ولا نفهمه. فالفيلم يبدأ هزليا بمباراة في الرماية بسويسرا. وفجأة تدوى رصاصة. ويسقط الفائز المنتصر يغالب أنفاسه.. انتقال من التسلية إلى العنف في ثانية واحدة. ومزيج من الكوميديا والرعب!

ومن الخصائص التي ظهرت في هذا الفيلم أيضا خاصية "الخدعة المزدوجة"، كان نجد أنفسنا أمام موقف مبنى لأحداث الرعب والإثارة، ثم يثبت لنا فعليا أو ظاهريا أنه موقف عادى غير مؤذ، واذا بهذا الموقف يتحول فجأة ونحن مسترخون تماما، وقبل أن نلتقط أنفاسنا يكون التحول قد تم وأصبحنا ازاء موقف هلع وأثارة فعليين. ومن هنا تكاد كلمتا "التشويق" و"المفاجأة" تصبحان عنوانا لمعظم أفلام هذا المخرج الذي يقول عن نفسه أنه يتعمد وضع الجمهور في حالة خوف لأنه يعرف أن الجمهور يحب ذلك منه أو من سواه!

ومن خصائصه كذلك اهتمامه بالأشياء أو التصرفات التي قد تبدو لنا تافهة في حين أنها تشكل قيمة كبيرة في اللقاء الضوء على الشخصية أو الحدث. ففى فيلم "قضية برودين" نلتقى في أحد مشاهده بثالوث مكون من رجل وزوجة وعشيق داخل تاكسي عائدين من المسرح إلى البيت

ويجلس العشيق قبالة الزوجين في المقعد الملتصق بظهر مقعد القيادة، ويريد المخرج أن يعطينا آثارا من علاقة الحب بين العشق والمرأة، برغم وجود زوجها الذي لا يدرى شيئا، فيلجأ إلى التصوير من أعلى لإبراز حركة الركب الست والكشف عن العلاقة الشخصية من خلال احتكاك الركب أو تفاديها للاحتكاك. وبرغم أنه استخدم عدسة خطأ كما يقول أيفور مونتاجيو بحيث ظهرت الركب بعيدة عن المتفرج الذي أحس بضرورة رفع غطاء التاكسي، الا أن المشهد كان شاعريا ومحكما!

وكثيرا ما يلجأ هتشكوك إلى تجميد المشهد وتثبيته لأحداث أثر معين، كالخوف مثلا، أو امالة الكادر كما حدث مثلا حين قرار شارلى في "ظل من الشك" أن يقتل ابنة أخيه، فبدأ الكادر الماثل معبرا عن فزع الرجل وهو يفكر في إضافة جريمة أخرى إلى سجل جرائمه الحافل! بالمعاني والدلالات. ففي "المسحورة" مشهد تتناول فيه البطلة سما من فنجان قهوة تقدمه لها يد عملاقة غامضة. وعلى المائدة أمامها ناحية اليمين ثلاثة فناجين أخرى تتدرج في الكبر والاتساع. أما هي فتجلس كالمأخوذة، مترددة كمن تتذكر شيئا والفنجان المسموم في يدها. وجدير بالذكر هنا أن اليد الغامضة خارجة عن مجال الضوء. في حين يتركز الضوء على الفتاة والفناجين الثلاثة. بحيث تبدو العلاقة بين الأبيض والأسود حية معبرة.

حقا أن هتشكوك هو أستاذ الكادر المثير (مثل السيجارة التي تطفأ في اناء من القشدة المثلجة في فيلم "ربيكا") وأستاذ الاعتراف الذي يقتل أو يحيى أو يحول الذنب كما في معظم أفلامه. والمنظر المخالف للمألوف مثل جريمة القتل التي ترتكب في مبنى الأمم المتحدة بفيلم "الشمال عن

طريق الشمال الغربي" أو في كاتدرائية وستمنيستر كما في فيلم "المراسل الأجنبي".

مسل أم فيلسوف؟

قدم جيمس برين هتشكوك منذ سنوات قليلة في ملحق صحيفة الاوبزرفر الأسبوعي فقال عنه أنه "أحد أقطاب التسلية المحترفين في السينما" (بالمعنى الذي يحمل المديح في كلمتي التسلية والمحترفين) ولكن بعض النقاد الآخرين، كما فعل الفرنسيون من أصحاب الموجة الجديدة يقدمون هتشكوك بصفته مخرجا فيلسوفا تحمل أفلامه وجهة نظر محددة عن العالم والحياة، وهي وجهة نظر متأثرة بتربيته ونشأته الدينية الكاثوليكيه. فأين يقف هتشكوك ادن بين هذين القطبين المتعارضين تقريبا؟ هل هو مسل أم فيلسوف؟ الحق أننا اذا أخذنا التسلية بالمعنى الجاد الذي يحمل المسئولية، وإذا أخذنا الفلسفة بالمعنى الذي كان يأخذها به الأبيقوريون، فإن هتشكوك يصبح فيلسوفا مسليا أن صح التعبير، أو مسليا فيلسوفا بلغة الدكتور طه حسين.

أن العالم الهتشكوكى على حد تعبير الفرنسيين. عالم حافل بالمجرمين والقتلة والجواسيس والراقصين والبغايا في اطار من الغرائب والتناقض والعنف. وفي داخل هذا العالم تمارس كافة العلاقات ابتداء من الحب إلى التآمر والخيانة. حقا، هناك أبرياء يتهمون خطأ كما في "مشكلتي مع هاري" وأبرياء طاهرون لا يسلمون من الطمع والرغبة في سفك دمائهم، كما في "ظل من الشك". ولكن هؤلاء لا يمثلون إلا نسبة ضئيلة من سكان ذلك

العالم. بل أن هذا العالم نفسه لا يزيد على كونه مساحة ضئيلة أيضا من عالمنا الرحب، الثرى، المتجدد على الدوام، فاذا نظرنا إليه على نحو ما ينظر إليه هتشكوك فإننا نصبح كمن يستخدم عينا واحدة ويغلق الأخرىّ!

أن في أفلام هتشكوك أفكارا وهموما شخصية لكن ذلك كله لا يشكل فلسفة واضحة. وهو يعد جيش العاملين معه من كتاب وممثلين وغيرهم دمى يحركها لخدمة غاياته الشخصية، ومع هذا فليست الغايات الشخصية فلسفة من الفلسفاتّ! وها هو هتشكوك نفسه يقول عن فهمه للسينما ووظيفتها:

"أن السينما ليست شريحة من الحياة، ولكنها شريحة من الكعك"!

لاشك أنه يهدف من ذلك إلى أن يكون فيلمه معالجة للجمهور من ناحية وفرصة له من ناحية أخرى لتجربة أدواته ووسائله التكتيكية. وبهذا المعنى أيضا تصبح السينما- غير المقتطعة من الحياة- حلوى وتسلية.

اله المخرجين الشبان:

لقد كان المخرجون الفرنسيون الجدد من أصحاب "الموجة الجديدة" نقادا من قبل. جمعتهم مجلة "كراسات السينما". وفيها حاولوا أن يكتشفوا كثيرا من الظواهر التي غابت عنهم. ومن هذه الظواهر ظاهرة هتشكوك التي أفردوا لها صفحات وصفحات من مجلتهم قبل سنوات. وقام الناقد المخرج- المعروف اليوم- كلود شابرول بتحمل العبء الأكبر في هذا الاكتشاف. وقد بداوا كشفهم بتحليل أعمال هتشكوك. وكانت لهم في ذلك آراء طريقة غريبة في آن واحد. فشابرول يعد فيلم "أغنياء وغرباء"

من روائع هتشكوك، وهو –مع زميله روميه– يكتشف من خلال فيلم "ظل من الشك" ثنائية طريقة عند هتشكوك: مشهدان في الكنيسة. مشهدان في جراج. هجومان من الشرطة للبيت، وجبتان محاولتان للشروع في قتل، منظران كبيران للظهر منظران من أسفل، وهكذا!

ولكن هل تعلم هؤلاء شيئا من هتشكوك؟ لعل أول ما تعلموه منه هو الجراة بغير شك. ثم الغرابة. وكلاهما من خصائص معظم أفلام مجموعة الموجة الجديدة. وربما يكون هو الذي علمهم الغموض أيضا!

***

وأيا كان الأمر أخيرًا فقد كان هتشكوك مخرجًا سينمائيا عظيما. ومهما اختلفنا معه فسيظل رمزًا للتحدي في الإنسان وقدرته الخيالية الخلافة ولعل القول بأن "الأسلوب هو الرجل" يصدق عليه أكثر من سواه. وأن كان هذا الأسلوب غريبًا مثيرًا خلوًا من أية فلسفة جادة محددةّ!

سارتر .. والسينما

سبقنى الدكتور طه حسين إلى هذا العنوان وموضوعه معا منذ أكثر من ثلاثين عاما. فقد نشر في أحد أعداد مجلة "الكاتب المصري" التي كانت تصدر وقتذاك تحت إشرافه مقالا طويلا عالج فيه صلة سارتر بالسينما. واستعان في تحريره بكتاب سارتر "ما الأدب؟" ونصين سينمائيين له هما: سيناريو "تمت اللعبة" وسيناريو "الأنوف المستعارة".

ولعل البعض يتساءل: ما هذا؟ أن سارتر فيلسوف إساسا وكاتب مسرحي أحيانا فكيف يتصل بالسينما؟

ليس هناك محل للتساؤل في الحقيقة. فليس سارتر استثناء لقدرة الإنسان الخلاقة بمقدار ما هو تأكيد لوجودها. كما أنه ليس وحده الذي وظف الكاميرا مع الفيلم في الكتابة، فقد سبقه في الأدب الفرنسي المعاصر اثنان من أعلامه هما جان كوكتو ومارسيل بانيول كما أشار الدكتور طه حسين في مقاله الممتع ذاك. غير أن الدكتور طه حسين يضيف هنا ملحوظة أخرى ذكية هي أن كوكتو وبانيول وغيرهما "لا يتجاوزون بآثارهم محاولة التوفيق بين السينما والفن "أما سارتر" فهو لا يكره أن يعظ النظارة ولكنه لا يكتفى بوعظهم، وإنما يحاول فوق الإمتاع والوعظ أن يعرض عليهم مشاكل عنيفة، بعضها يعرض للإنسان من حيث هو إنسان يفكر في حياته ومصيره تفكيره فلسفيا، وبعضها يعرض له من حيث هو إنسان يدبر حياته تدبيرا سياسيا واجتماعيا، فيلقى في هذا كله ما يلقى من

المصاعب والعقاب". ومن حق طه حسين علينا هنا أن نذكر بعضا من فضله. فقد كانت مجلته "الكاتب المصري" أول مجلة عربية تقدم سارتر إلى ثقافتنا تقديما مستفيضا وجادا، كما كان هو نفسه من أوائل الذين ساهموا في هذا الجهد. لكن، كيف بدأت علاقة سارتر بالسينما؟

لقد أشار هو إلى ذلك في الجزء الأول من سيرته الذاتية "الكلمات[1]" ففي طفولته حادثتان يصقهما فرح خالص حتى ليكاد المرء يشعر أنه لم يكن في حياته شيء مفرح سواهما، وهاتان الحادثتان هما: تعلم لقراءة، والذهاب إلى السينما.

يصف سارتر دار السينما أبان طفولته قبيل الحرب الأولى بقوله:

"لم يكن الفودفيل- ذلك المسرح الذي تحول إلى سينما- يريد أن يتناول عن عظمته السابقة. فقد كانت الشاشة حتى آخر دقيقة- قبل العرض- تغطى بستار حمراء مطرزة بالذهب، وكانوا يدقون ثلاث دقات ليعلنوا بداية العرض، وتعزف الفرقة الموسيقية افتتاحية ثم ترفع الستار وتطفا المصابيح".

وهكذا كانت دور السينما في طفولة سارتر تمر بفترة طفولتها في الوقت نفسه. وكانت معظم دور السينما مسارح في الأصل، وظلت التقاليد المسرحية مسيطرة عليها إلى أن استقلت بنفسها تمام الاستقلال عن المسرح بعد ذلك وأصبح لها تقاليدها الخاصة.

---

(1) ترجمة الدكتور خليل صابات، مؤسسة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٦.

ويعود سارتر فيفسر استقباله لهذا الفن الجديد عليه في طفولته بقوله:

"علمت أن هذا الفن الجديد من أجلي كما هو من أجل الجميع. فقد كنا في سن عقلية واحدة: كدت أنا في السابعة وأعرف القراءة، وكان هو في الثانية عشرة ولا يعرف الكلام".

غير أن سارتر ما لبث بعد ذلك أن تخطى مرحلة الطفولة، وعرف أشياء أخرى كثيرة بعد القراءة. تماما مثلما تخطت السينما مرحلة الطفولة بعد ذلك وعرفت أشياء أخرى كثيرة بعد الصمت الذي فرض عليها طوال عهد شباب سارتر ودراسته في الجامعة لكنه ظل دائما مشدودا إليها عاشقا لها من بعيد.

وفي عام ١٩٤٦ كان سارتر قد تخطى الأربعين بقليل، وأصبح مشهورا تحت يديه ١٢ كتابا من تأليفه في الفلسفة والرواية والمسرح، وتحت تصرفه مجلة "العصور الحديثة" التي يرأس تحريرها.

في ذلك العام بدأ سارتر ينشر فصول كتابه "ما الأدب؟" التي استمرت تظهر مسلسلة حتى منتصف العام الذي تلاه. وفي الجزء الأخير من الفصل الأخير (الرابع) من هذا الكتاب الهام عاد سارتر مرة أخرى إلى الحديث عن السينما حيث الفيلسوف الفنان فكشف عن عشقه لها صراحة. لكن قبل أن نعرف هذا الحديث يحسن بنا أن نعرف شيئا عن رأي سارتر في الأدب، لأن رأيه هنا هو مدخله إلى السينما.

أن الأدب عند سارتر مختلف تمام الاختلاف عن غيره من الفنون، وبخاصة الفنون الجميلة، نظرًا لاختلاف الوسيلة التي يعتمد عليها كل فن

من هذه الفنون، فالأدب يقوم على الكلمات في حين يقوم التصوير على الألوان والموسيقى على الأصوات. والأديب عنده لا يمكن أن يكون الا ملتزمًا، أي أن يرتبط بالمجتمع الذي يضمه والعصر الذي يعيش فيه. وهو– أي الأديب– يكتب للناس والجمهور، ووسيلته إلى ذلك هي الكتاب لكن الكتاب محدود التوزيع دائما، وبخاصة بعد ظهور وسائل الاتصال الحديثة كالراديو والسينما (حتى ذلك الوقت بالطبع).

ومع إيمان سارتر بأن الكتاب هو أنبل أشكال الأدب وأقدمها، إلا أنه طالب بضرورة لجوء الأديب إلى وسائل جديدة، وهي وسائل موجودة بالفعل، يسميها الأمريكيون– كما يقول– الوسائل الجماهيرية وهي الصحيفة والراديو والفيلم. بل أنه يطالب بأن يتعلم الأديب كيف يتحدث في صور، وكيف ينقل الأفكار من بطون الكتب إلى هذه اللهجات الجديدة التي تتمتع بقدرة هائلة على الوصول إلى الناس في أي مكان وزمان.

ولكن كيف يحقق الأديب الاتصال بالسينما مثلا؟ أن السبيل العادية إلى ذلك هي أن يقدم إنتاجه إلى السينمائيين ليحولوه إلى سيناريوهات وأفلام. لكن سارتر يعترض على هذه السبيل، فهو لا يؤمن بأن يدع كتبه لغيره كي تتحول إلى أفلام مثلا، وإنما يؤمن– ويدعو الأدباء إلى الإيمان مثله– بأن من الضروري أن يكتب الأديب مباشرة للسينما والراديو. أي أن يتعلم في التعبير بالصور الحية المتحركة مثلا اذا رغب في الاتصال بالسينما. ومعنى هذا ألا يكون الأديب منتسبا إلى السينما يعهد إليها بكتبه فتحولها إلى أفلام، وإنما أن يكون منتظما في سلكها يمدها بما تحتاج إليه من مواد .. لماذا؟ لأن هذه الوسائل اذا تركت في أيدى المحترفين

والمسترقين لأسامت إلى الناس والبشر بالأفكار التافهة والضحلة. ومن ثمة يجب أن ينزل إلى ميدانها كل أديب أو كاتب جاد حتى ولو كانت كتبه مما لا يزيد توزيعها على مئات النسخ. وكيف؟ أن سارتر كاتب وفيلسوف قد يشق على الإنسان العادي فهمه وتذوقه، فكيف يفهمه الناس على الشاشة مثلا؟ أنه يعنى هذه الحقيقة، ومن ثمة فهو يؤمن بأن في وسع الكاتب الذكي أن يصل إلى أعرض جمهور بالحيلة. كان يظهر أمام الجمهور وقد أرضى رغباته العلمية وهو في الحقيقة قد شحنه بأفكاره التي قد تبدو عويصة لو قدمت مجردة من التوابل وفواتح المشهية.

وبهذا المفهوم كتب سارتر للسينما عددا من السيناريوهات، بدأها بسيناريو لمسرحيته "جلسة سرية" ثم قدم بعد ذلك للسينما سيناريو "تمت اللعبة" عام ١٩٤٧. وقد عرض هذا الفيلم في مهرجان كان الدولي ونال استحسان النقاد والجمهور. وفي عام ١٩٤٩ قدم سيناريو "الاشتباك) توالت بعد ذلك السيناريوهات التي كتبها بنفسه لعدد من الأفلام.

وبديهي أنه يكتب السيناريو كاملا أي بحواره أيضا. ولعل قراء مسرحياته يعترفون معنا بجودة حواره ودراميته.

أن سارتر في هذه الكتابات يضع نصب عينيه فكرة ما يظل يلح عليها في كل لقطة ومشهد دون أن يحس المتفرج– أو القارئ للسيناريو– بالإقحام أو التزيد. وهو لا يستنكف استخدام الفكاهة والمواقف الفكاهية حتى في أشد الموضوعات جدية، وفي فيلم "الأنوف المستعارة" نجد كل شخصيات الفيلم تقريبا ترتدى أنوفا مستعارة مضحكة تنفيذا لأوامر ملك

مجنون أحمق يذكرنا بالخليفة الفاطمي "الحاكم بأمر الله" وكثير من المواقف فيه تبعث على الاستغراق في الضحك لكن المتفرج أو القارئ الذكي لا يلبث أن يدرك عمق الفكرة التي يقصد إليها سارتر.

وسارتر حين يكتب للسينما فإنما يعنى أساسا بتوصيل فلسفته وأفكاره إلى الجمهور لكنه لا يفعل ذلك بأسلوب عويص يستلزم جهودا تشق أحيانا على الفهم كما في كتابه "الوجود والعدم" وانما هو يقدم ما يريد من أفكار في أطار بسيط يصل بالصورة إلى أبعد درجات الإفهام المباشر. غير أن جهده لم يقتصر على التأليف للسينما فحسب وإنما تعداه إلى الإسهام في النقد السينمائي أيضا. فبين الحين والحين يكتب في الصحف والمقالات عن أفلام شاهدها أو ظواهر سينمائية تستحق التعليق، مثلما فعل في مقاله الطويل الممتع عن الفيلم السوفيتي "طفولة ايفان" وهو فيلم شاعرى عن الحرب وآثارها لا يقل من ناحية التكنيك السينمائي عن أفلام الموجة الجديدة في فرنسا. وقد عرض في القاهرة قبل سنوات.

ونختتم هذه العجالة عن صلة سارتر بالسينما فنشير إلى جانب آخر من جوانب هذه الصلة. ويتمثل في ما طبعته السينما وأسلوبها الفني من آثار على إنتاجه غير السينمائي. وبخاصة في ميدان الرواية والقصة. ففي ثلاثيته الضخمة "دروب الحرية" نلمح هذه الآثار واضحة في الانتقالات السريعة من مشهد إلى مشهد. والقطع داخل المشهد الواحد كما نلمحها في أسلوب العودة بالأحداث إلى الوراء، الذي يستخدمه سارتر بحيوية وذكاء، وكذلك في المونتاج الذي يجريه على اللقطات في كل مشهد أو

فصل دون أن يحس القارئ بشيء من الافتعال والإقحام حتى لتبدو هذه الثلاثية في النهاية صالحة للتصوير دونما تغيير كبير. بل أننا نلمح هذه الخصائص التي تنفرد بها السينما في كتابه "الكلمات" الذي أرخ فيه لطفولته، وجعله أقرب إلى "المعالجة" السينمائية.

حقا. لقد كسبت السينما الفرنسية الكثير على يدى سارتر لا في مجال الخلق فحسب، وإنما في مجال الآثار التي أحدثها هو نفسه بفلسفته وآرائه في تفكير كثير من السينمائيين الفرنسيين الذين ظهروا بعد الحرب الثانية. بل إننا لانغالى اذا قلنا أنه أحدث مثل هذه الآثار في تفكير كثير من أعلام السينما العالمية المعاصرة. وما صلته الخلاقة بالسينما في النهاية الا دليل على أن الإنسان يمكن أن يكون متعدد الجوانب. غير محدود الطاقة. فليس بالفلسفة وحدها يحيا الإنسان.

ساتياجيت راى

شاعر يكتب بالكاميرا

شاعر متأمل، دقيق الملاحظة، نفاذ البصيرة ذلك هو المخرج الهندى العظيم ساتيا جيت راى الذي وضع السينما الهندية على الخريطة الأوروبية كما يقول ناقد الأوبزرفر جيمس جرين، وذلك حين فاز فيلمه "باذر بانتشالي" أو "أغنية الطريق" بجائزة مهرجان كان عام ١٩٥٦. وأن هى إلا سنوات حتى أصبحت السينما الهندية في نظر الجادين هي راي. واصبح راي هو السينما الهندية بغير منازع.

محصوله من الأفلام قليل، لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة، لكنه أعظم من الكثير. يكفيه أنه صاحب الثلاثية المشهورة التي بدأها بفيلمه السابق. وأكملها بعد ذلك بفيلميه: أباراجيتو، عالم أبو– تلك الثلاثية التي اطلقت عليها مجلة نايم لقب" ماها بارانا الهند الحديثة"، نسبة إلى الملحمة الهندية القديمة. ووصفت بأنها "أعظم ثلاثية في تاريخ السينما".

ولد راي في ٢ مايو ١٩٢٢ في اسرة من اعرق اسر البنجال ثقافة وموهبة، وهي اسرة لها من المكانة في صفوة البنجال المثقفة ما لأسرة كصلي في إنجلترا على حد نعبير الناقدة الإنجليزية بنيلوبي هوستون. فابوه كتب ورسم ديوانين من الشعر والنثر يترددان حتى اليوم على السنة الناس في منطقة البنجال، وأمه كانت تعمل في الصناعات اليدوية وتصميم النماذج الفخارية. وجده رسام وشاعر وموسيقي وقصاص، أنشأ أول مجلة

للأطفال في البنجال.

مات أبوه وخو في الثالثة من عمره. فكفله عمه الذي كان يعشق الموسيقى الغربية والشرقية. ولما كبر راي التحق بكلية الرياسة بجامعة كلكوتا في أواخر الثلاثينات، حيث درس الاقتصاد ونال البكالوريوس عام ١٩٤٠ بمرتبة الشرف. وكان يقضى جانبا كبيرا من أوقات فراغه في تأمل الصور على شاشات دور السينما المزدحمة في كلكوتا. وسرعان ما التحق مرة أخرى بقسم الفنون الجميلة بجامعة فيزفاباراتى في شانتينكيتان التي أسسها الشاعر العظيم "تاجور" وتولى عمادتها لفترة طويلة الزعيم الراحل نهرو. وقضى راي في هذه الجامعة ثلاث سنوات درس فيها فن التصوير، وطالع العديد من الكتب عن فن الفيلم، وكتب محاولات في السيناريو في أوقات فراغه. وكانت الجامعة تبعد عن كلكتا بنحو ١٠٠ كيلو متر.

وفي عام ١٩٤٣ عاد إلى مدينته كلكوتا الحبيبة إلى قلبه. واشتغل في مكتب كلكوتا التابع لأحدى وكالات الإعلان البريطانية. وفي عام ١٩٤٩ رقى إلى درجة مدير فنى، وفي العام التالي أوفدته الوكالة إلى المركز الرئيسي بلندن حيث قضى ٦ شهور لم ينقطع خلالها عن السينما والحديث عنها مع المخرجين والنقاد الإنجليز. وفي تلك الأثناء شاهد. رأي فيلم "سارق الدراجات" لدى سيكا الإيطالي فتأثر به للغاية، وقال عنه "لقد قلب كياني وغير أفكاري عن كل شيء".

وعلى الباخرة التي أقلته إلى وطنه شرع يكتب المسودة الأولى لفيلمه الأول. وكانت السينما قد سيطرت على تفكيره، وبخاصة بعد لقائه

بالمخرج الفرنسي الكبير جان رينوار الذي جاء إلى كلكتا عام ١٩٤٨ لتصوير فيلمه "النهر". فقد بهره رينوار– كما بهر سواه من الشباب الهندى في ذلك الوقت– بنظرته الإنسانية العميقة وأساليبه المتحررة المتدفقة في الإخراج.

نظرة على السينما الهندية:

والحق أن الحديث عن رأي يستلزم الإلمام بالظروف والعوامل التي أدت إلى ظهوره، وعلى رأسها تطور السينما الهندية ذاتها من ناحية، وتطورها في البنجال بصفة خاصة من ناحية أخرى.

لقد عرفت هذه الأمة المحملة بالحكمة والثقافة الفن السينمائي في ذات الوقت تقريبا الذي عرفته أوروبا. فما أن توصل الإخوان الفرنسيان لويس وأوجست لوميير إلى السينما توجراف في ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ حتى شرعا في إرسال وكلاء ووسطاء إلى أهم البلدان للدعوة إلى هذا الفن الجديد. وفي ٧ يوليو ١٨٩٦ نظم عرض خاص للسينما توجراف لقيصر روسيا، وفي ذات اليوم بدأت بعثة أخرى للأخوين غروضا مماثلة في بومباى كانت تتضمن فقرات متحركة مثل "وصول قطار" و"حمام البحر"، الخ.

وسرعان ما بدأ الاهتمام الذاتي بالسينما في الظهور، فاستورد البعض معدات التصوير وانتشرت الخيام البديلة لدور العرض في المدن الصغيرة والريف، وظهرت محاولات عديدة للتصوير والإخراج، بدأت بفقرات قصيرة كالسابقة وانتهت بأول فيلم هندي طويل (٤٠٠٠ قدم) صامت عام ١٩١٣ بعنوان "رجاها ريشاندرا" وقد أخرجه د. ج. فالكه (١٨٧٠– ١٩٤٤) الذي تغير مجرى حياته من الطباعة إلى السينما عقب مشاهدته لفيلم بعنوان "حياة

المسيح" في بومباي عام ١٩١١، وهو فيلم هندى متوسط الطول والجودة.

وعلى أثر نجاح فالكه اغتنت السينما الهندية بالمخرجين والممثلين والأفلام، وظهر أول فيلم ناطق عام ١٩٣١، غير أن نطق السينما جر عليها في الهند الكثير من المشاكل التي لا تزال تواجهها حتى اليوم، وأهمها مشكلة انقسام الجمهور بسبب حواجز اللغة، ففي الهند أربع لغات أساسية هي: الهندية، البنجالية، التأميلية، التيلوجوية. ومن الصعب أن يفهم الناطقون بالبنجالية مثلا فيلما ناطقا بالهندية، وهكذا. وقد ترتب على ذلك انقسام صناعة السينما نفسها إلى ثلاث مناطق: المنطقة الشرقية، المنطقة الغربية، المنطقة الجنوبية. وتلى هذه المشكلة في الأهمية مشكلة الإلحاح على الرقص والغناء، وهي مشكلة يرجعها الباحثون الهنود– مثل س. كريشنا سوامي الذي رجعنا إليه هنا– إلى التأثير بالدراما الهندية القديمة التي تعتد كثيرا بالرقص والغناء. ولمنها في الحقيقة لم تعد باخطورة التي كانت عليها في العقود الأولى في تاريخ السينما الهندية يوم كان أبلغ إعلان عن الفيلم يأتي– كما يقول سوامى– صيغة "كله كلام، كله غناء، كله رقص"!

ومنذ المراحل الأولى لظهور الصوت نشأت عدة شركات للإنتاج السينمائي الهندي، وأهمها ٣ شركات هي: شركة المسارح الجديدة في كلكوتا التي أسسها. ب ن. سيركار ومن أشهر مخرجيها ديباكى بوسه ون. س. باروا، وشركة برابات في كولابور ومن اشهر مخرجيها شانتارام، وشركة بومباى للأفلام الناطقة التي أسسها هيما نسوراى وزوجته الممثلة دفيكارانى ابنة أخت تاجور التي شجع ظهورها عددا من نساء الهند وفتياتها على

التمثيل السينمائيِ بعد أن كانت أدوار النساء يعهد بها إلى رجال تتوفر فيهم صفات النساء الظاهرية!

وجاءت الحرب الثانية فأدت إلى تغيرات في السينما الهندية. فقد ظهرت طبقة من أغنياء الحرب كان لها تأثير بالغ– كما حدث عندنا– على مجرى صناعة السينما. فعلى أيدى هذه الطبقة ظهر نظام النجوم ومفهوم الشباك وعقود القطعة. وبدأت المنافسة بين شركات الإنتاج، مما أدى في النهاية إلى افلاس عدة شركات قديمة وانسحاب عدد من المخرجين إلى ميادين أخرى في الحياة، وطغيان شعار "نجم وست أغان وثلاث رقصات"! غير أن هذا كله لم يمنع ظهور بعض المواهب الجادة ذات الشبان مثل المخرج الممثل راج كابور، بل ساعد على ظهور فريق من السينمائيين الجدد الذين اعترضوا هذا المجرى المنحدر وسبحوا ضد تياره، وصنعوا أفلاما جيدة، ومن هؤلاء بيمال روى مخرج فيلم "فدانان من الأرض" الذي فاز بجائزة مهرجات كان لعام ١٩٥٤ وجائزة التقدم الاجتماعي في مهرجان كارلو في فاري، وكذلك ك. أ. عباس الصحفي المخرج صاحب فيلم "مونا"، وكلا الفيلمين السابقين ناثر بالواقعيين الجدد في ايطاليا واهتم بالمضامين الاجتماعية، وخلا من الأغاني والرقص.

في المنطقة الشرقية والبنجال:

اذا كان ذلك كله يشكل أهم سمات السينما الهندية بوجه عام، واذا كما نرتب عليه سمة أخرى كمفتاح لفهم هذه السينما يتلخص في كونها صناعة كبيرة ومركزة، فأننا نستطيع أن نمضى في تتبعنا لها من خلال المنطقة

الشرقية أو البنجال.

وأول ما يطالعنا على وجه الحياة الفكرية والفنية في البنجال هو الأدب الذي ظل طوال الأعوام الفمائة الماضية مهيمنا على الإبداع الفني عند متعلمي الطبقة المتوسطة، بالاشتراك مع الدراما، وقد قام بتشكيل العقل البنجالي –كما يقول ش. د. جوبيتا سكرتير اتحاد جمعيات الأفلام الهندية– أدباء على رأسهم تاجور وبانكيم تشاندرا تشاترجى وسارات تشاندرا تشاترجى، ومؤلفون مسرحيون على رأسهم جيريش تشاندرا جوش ودفجندرلال روى ولكن تأثير تاجور كان ساحقا. فقد خلقت كتاباته المناخ الفكرى والثقافي الذي يظلل البنجال حتى اليوم. ذلك أنه وضع أمام أبناء قومه أفضل ما في الشرق والغرب معا، واجتمع فيه التقليد والحداثة، والإحساس القومي والولاء الإقليمي، والنضج والشباب، والنظام والتمرد. كما فتح بأعماله نافذة على العالم ما تزال تهب منها شتى التيارات دون أن تؤثر في رسوخ الأصول القومية. وبفضله ازداد التأهل في الأدب. وكانت الهيمنة للكلمة المكتوبة، ودار الأدب نفسه حول المشاكل الاجتماعية ولفظ الهروب والاستعلاء إلى غير رجعة.

لا غرابة إذن أن التزم الأدب والتزم الفن والترهت السينما. ولكن السينما التي ظلت لفترة طويلة متأثرة بالكلمات مقلدة لها سرعان ما خضعت للتأثير الوحيد القادم من الغرب خلال الحرب الثانية وبعدها، وهو تأثير هوليوود الذي أغرق الفيلم الهندي بالسطحية والتفاهة والابتدال. وكان أقصى ما قدمته السينما البنجالية طوال خضوعها لهوليوود هو ما يمكن أن نسميه "المسرح المصور" دون أي محاولة لاكتشاف

جوهر السينما كأداة من أدوات الخلق والتعبير الفنيين.

ولم تفق السينما البنجالية من هذه الغفوة إلا بعد استقلال الهند عام ١٩٤٧. ففي هذا العام نفسه أسس رأي جمعية فيلم كلكوتا، ففتح بها نافذة صغيرة على عالم السينما الحقيقي. وفي العام التالي جاء رينوار الذي جذب إليه مجموعة صغيرة من الشباب المتحمس كان على رأسها رأى نفسه، ثم جاء المخرج الروسي بودوفكين ومعه فيلمه "عاصفة على آسيا" فعرضه في الجمعية وقدم له بمحاضرة ضافية شرح فيها أسلوبه في أخرج ذلك الفيلم المشهور. وفي عام ١٩٥٢ نظم في الهند مهرجان الفيلم الدولي. فعرضت أفلام إيطالية وفرنسية وروسية ويابانية لأول مرة. واستجاب الشبان الجدد لتيارات التجديد التي هبت على السينما العالمية بعد الحرب، ولا سيما تيار الواقعية الجديدة في إيطاليا الذي اجتذب الأنظار والاهتمامات بمضامينه الإنسانية وخلوه من الصنعة والافتعال. وكان هؤلاء الشبان يقضون أيامهم ولياليهم طوال ذلك المهرجان في مشاهدة الأفلام دون سأم، حتى أن جوبيتا شاهد ٢٢ فيلما في أسبوع واحد!

وكانت أهم نصيحة قدمها رينوار لهؤلاء الشبان المتحمسين قوله لهم: "لن تصنعوا أفلاما عظيمة إلا اذا تمكنتم من هز نظام هوليوود وزحزحته بعيدا".

ويضيف رأى متحدثا عن آلام الخلق الفني وعقباته:

"من الصعب أن أصف الآلام الغريبة التي تنتج عن توقف الإخراج بسبب نقص المال. فالفترات الطويلة للضياع الإجباري لا تنتج شيئا سوى أعمق الغم والكدر. ورؤية السيناريو عندئذ تصيب المرء بالغثيان، ناهيك

عن أفكار تجميله وتحليته بتفاصيل أو تنقيح الحوار".

ومع هذا كله نجح الفيلم ونال عدة جوائز عالمية ومحلية أشهرها جائزة كان عام ١٩٥٦ وكان له ما كان من شهرة ودوى. كما كان سببا في تفرغ رأى للسينما. ثم تلاه بفيلمه "جالسا جار" أي "حجرة الموسيقى" الذي دخل به الاستديو بممثلين محترفين، واستعان فيه بالأغاني والرقصات. وتحول بعد ذلك إلى الكوميديا في فيلمه التالي "باتاش باذر" أي "حجر الفلاسفة". ولكنه ما لبث أن عاد إلى فيلمه الأول فأكمله بفيلميه "أياراجيتو" و "عالم آبو" اللذين شكلا مع سابقهما ثلاثيته المعروفة.

"تدور هذه الثلاثية الشاعرية في مجموعها حول حياة صبى قروى فقير من البراهمة يدعى آبو. ويتابع راي في جزئها أو فيلمها الأول حياة هذا الصبى وهو طفل في القرية مع شقيقته وأبيه الكاتب الصغير بشاعريته وحسه الرقيق وعواطفه المتدفقة، وأمه التي تشتبك في صراع دائم مع الجوع. وتدور الأحداث قبيل استقلال الهند بعقدين من السنين "لكننا لا نلبث أن نرى آبو صبيا في الجزء- أو الفيلم- الثاني من الثلاثية وينتقل من القرية إلى المدينة طالب علم يحاول أن يستقبل الحياة بإقباله وطموحه. وفي الجزء الثالث "عالم آبو"- يكبر آبو ويصبح مكتمل الرجولة، ويتزوج، لكنه زوجته تموت ويوشك على الانتحار حزنا، لكنه يتقبل الحياة شيئا فشيئا بحلوها ومرها، برغم مظاهر سواء الحظ التي واجهها ومرض القلب الذي أصيب به.

ويتراوح أسلوب رأي في هذه الثلاثية بين الوضوح والشفافية في الجزء الأول، والغموض والتعقيد الرقيق في الجزءين الأخيرين، ولكنه يدل في

النهاية– كما أجمع النقاد– على الميل إلى الإيجاز والشاعرية والبساطة والحس التصويري البارع والتمكن الشديد من فن التعبير بالكاميرا.

ومن الأفكار الشاعرية التي لجا إليها رأي في هذه الثلاثية فكرة القطار. ففي الجزء الأول لا ينفك آبو وشقيقته يتابعان القطار السريع وهو يعدو كالرعد بالقرب منهما. وفي الجزءين التاليين نراه يحضر زوجته بالقطار إلى المدينة التي استأجر لها فيها غرفة متواضعة. وحين يفاجأ بموتها يهيم على وجهه ويوشك أن ينتحر على الخط الحديدي. وهكذا يظهر القطار.

حقا، كان نظام هوليود قد ترك بصمات قويه في سينما المنطقة الشرقية هذه، مثلما تركها في سينما المنطقتين الأخريين. ولكنه كان في الحقيقة نوعا من المسخ الشائه في الهند كلها، فالممثلون منهكون من الجري وراء الأدوار في عدة أفلام تصور في وقت واحد. والأغاني والرقصات كعلامات التنقيط والتعجب، والأجور وتكاليف الإنتاج زهيدة جدا اذا قيست بهوليوود الأصلية. فضلا عن عدم توافر المعدات الفنية. فقد كان على راي مثلا أن يستعير النور من كل مصدر ممكن في كلكوتا حتى يتم تصوير جزء من فيلمه "حجرة الموسيقى"!

في ظل هذه الظروف مجتمعة نزل رأي إلى ميدان الإخراج السينمائي متأثرا بكلمات رينوار وشخصية تاجور، مسلحا بإرادة قوية وقلب حساس يخفق في سبيل نقل ما يحسه في أعماق النفس البشرية، وقدرة مذهلة على التعاطف مع الأشياء والناس. وكان قد عرض السيناريو الذي كتبه على الباخرة في رحلة العودة على الموزعين والممولين فلم يقتنعوا فقرر أن يخوض التجربة كلها بنفسه.

وفي أكتوبر ١٩٥٢ بدأ العمل مستعينا بالمصور سوبراتا ميترا الذي لم يكن يزيد وقتئذ على كونه رجلا يحمل كاميرا. فلم يكن قد سبق له أن جرب التصوير السينمائي. وجاء بممثلين جدد دون مكياج. وخرج إلى الشوارع بعيدا عن جدران الاستديو هات. ووقف المال عقبة في سبيله. فاضطر إلى رهن بوليصة التأمين على حياته. وبيع حلى زوجته والاستدانة من أصدقائه. حتى تجمع في يديه نحو ثلاثة آلاف دولار (حوالي ١٥٠٠ جنيه) بدأ بها تجربته الشاقة المريرة. وكان يصور لقطات الفيلم في العطلات ونهايات الأسبوع حتى لا يفقد وظيفته في وكالة الإعلانات. وظل على هذه الحال نحو ٣ سنوات من الانقطاع عن العمل والعودة إليه. ومن الطريف أنه واجه عام ١٩٥٤ – بعد عامين من بدء العمل– مشكلة غريبة. فقد كبر أبطال الفيلم وبخاصة الأطفال، مما جعله مهموما لأول مرة. وفي هذه الأثناء تصادف وجود المخرج الأمريكي جون هوستون في كلكوتا، فشاهد الأجزاء التي صورت من الفيلم وأبدى أعجابه بها، وعرض على رأى أن يعرض الفيلم الناقص في أحد المعارض الفنية بنيويورك وعندئذ انتبهت حكومة البنجال وأسرعت إليه بالمدد في النهاية، فقيض للفيلم أن يرى النور في مارس ١٩٥٥، بعد أن تكلف ٣٨.٦٤٠ دولارا واستغرق تصويره ٧٠ يوما فقط من هذه السنوات الثلاث!

يقول راى:

"لقد عملت بوحدة إنتاج مكونة من ثمانية أشخاص غير محترفين فيما عدا واحد فقط كانت له تجربة احتراف... وكاميرا حائط قديمة مستعملة كثيرا تصادف أن كانت الوحيدة المتاحة للاستئجار في تلك الأيام".

والسكك الحديدية- وكذلك النهر- رمزا للحركة والمجال. وهو رمز يلعب دورا في تشكيل الجو النفسي للشخصيات وإعطاء المتفرج الإحساس بالمجال والحركة.

والحق أن رأي لم يكف عن الإخراج عقب ظهور ثلاثينه هذه. فقد أخرج ٣ أفلام في أواخر الخمسينات، وهي: "باراش باذر" أي "حجر الفلاسفة". "جالساجار" أي "حجرة الموسيقى" "ديفى" أي "الإلهة". ومع أن هذه الأفلام لم تنل من الشهرة مثل ما نالت الثلاثية إلا أنها تشاركها في الشاعرية والاهتمام بالمشاكل الواقعية. وفي عام ١٩٦١ كلفت حكومة البنجال راي بإخراج فيلم من ٥ بوبينات عن تاجور بمناسبة الذكرى المئوية لميلاده التي حلت في ذلك العام. وكان آخر أفلام رأي هو "ماهاناجار" الذي عرض بمهرجان لندن عام ١٩٦٦ ونال الكثير من استحسان النقاد وإعجابهم، كما فاز بعدة جوائز.

خصائص وسمات:

لا يظهر الوضوح والشفافية عند رأى بمعزل عن السياق الاجتماعي والإنساني. ولكنه يسعى دائما إلى تقديم أي شيء من خلال سياق إنساني ذي أصل اجتماعي معلوم يبث من خلال ما يريد من قيم أو عواطف. ففي حجرة الموسيقى" يقدم لنا نبيلا أرستوقراطيا يعيش مع الموسيقى ويحبها أكثر من حبه للحياة حتى لتحس بالأسى لهذا النبيل العجوز الأناني الهارب من الحياة. وفي الثلاثية السابقة يقدم لنا آبو وهو يرتل الشعر ويلقيه على مسامع الليل والظلام فنحس معه بحاجة الإنسان الماسة إلى الشعر والهدوء وتأمل النفس.

ولا يلتزم رأى بسيناريو الفيلم التزاما حرفيا. فهو دائم التغيير والتبديل فيه طوال فترة التصوير. ولعل ذلك راجع إلى أنه يكتب السيناريو بنفسه. كما أنه يتفادى عادة إعادة تصوير المنظر. ولعل ذلك أيضا راجع إلى قلة المال. فهو ما يزال يعمل حتى اليوم بميزانية أقل من ٤٠ ألف دولار!

وما أكثر ما نجد أبطال رأي شعراء خائبين وكتابا لم ينشروا شيئا من إنتاجهم، وطلابا فاشلين، ورجالا يعيشون بالأحلام في عالم تتندر فيه السلطة على الكريكيت والثرثرة في شئون المال. وما أكثر ما نلتقي عنده بنموذج تاجور في شبابه، ذلك الشاب الطموح الذي تحوطه هالة من البراءة والمثالية، ويحركه ايمان مؤثر لا يتزعزع وصفا، ذهني فريد. وهذا ما نجده متحققا في آبو بصفة خاصة.

وقد يبدو رأى. من بعض النواحي، متأثرا بالروائي الإنجليزي ا. م. فورستر الذي عاش زمنا في الهند وكتب عنها روايته المعروفة "الطريق إلى الهند، فراي معجب به. وهو يفكر منذ انتهائه من ثلاثيته في إخراج هذه الرواية الشهيرة، فضلا عما نجده في الاثنين من عناصر مشتركة. كالفكاهة والعناد الرقيق.

أن رأى من السينمائيين الذين يعلون المضمون على التكنيك. فهو يدرك التوتر القائم بين الخرافات القديمة والعلم الجديد في الهند المعاصرة. وهو لم يتخل عن قضايا بلاده. حتى وضع المرأة في المجتمع الهندي وجد لديه اهتماما خاصا. ومن ثمة ينشأ لديه هذا الإغلاء من ميثاق المضمون لا على حساب الشكل أو التكنيك واقعا على أساس أن يتعاون الشكل

والتكنيك في إبراز المضمون والتعبير عنه. وهو نفسه قد قال عن التكنيك في معرض حديثه عن رينوار: "ليس ثمة شيء في الفيلم أهم من سلامة الانفعالات في العلاقات التي يصورها. والتكنيك مفيد ولازم مادام يساهم في تلك السلامة. أما فيما عدا هذا فإنه يكون بشكل عام مقحما واستعراضيا.

لقد حلق مدرسة حوله من المخرجين الشبان في كلكونا التي أصبحت تبدو في نظر العالم مركزا للسينما الهنديا وبفضله بدأ المخرجون في التمرد على الاستوديوهات، والممثلون في نبذ المكياج، والغناء المقحم في التوازي. ويفضله أيضا. أو على الأصح بفضل الشهرة التي جليها للسينما الهندية، ازداد عدد جمعيات الأفلام حتى بلغ اليوم أكثر من ٢٥ جمعية تضم أكثر من ٦ آلاف عضو وسعها جمعية لأفلام الأطفال تأسست عام ١٩٥٥. للأفلام وأقيم معهد للسينما وأرشيف قومي للأفلام. ولكن ما تزال سينما البنجال هي سينما الأقلية بكم لغتها المحدودة، وإلى أن يأتي شخص آخر يتولى تغيير هذا الوضع فإن بنجال رأى– كما تقول بنيلوبي هوستون بحق – ستظل هي هند السينما. وسيظل هذا الفنان الهادى، العملاق– هيئة وشهرة معا– هو نجم هذه السينما وفارسها.

حكاية الغجرى العصري الذي بدأ من القمة

مهما كان رأينا في ذلك الصندوق السحري المسمى "التليفزيون" ومدى ما يحدثه في حياتنا من آثار سلبية فإن التليفزيون الإنجليزي– أو البريطاني كما يسميه أصحابه– يتمتع بمكانة مرموقة بين تليفزيونات العالم. وهي مكانة فاز بها نظير جدية برامجه وحسن التخطيط لها ووضوح الهدف أمام القائمين عليها، مما لا نظير له –مثلا– في المحطة التجارية المحلية المنافسة أو في الشبكات الأربع الرئيسية في أمريكا التي تقوم على الترفيه والتسلية والإعلان قبل أي شيء. وحتى لا تأخذنا الحماسة في المقارنة بين قناتى التليفزيون الإنجليزي وبين ما يحدث في القناة التجارية أو في أمريكا نسارع فنقول أن من علامات حسن التخطيط في البرامج التي تقدمها القناتان الإنجليزيتان تلك التغطية الشاملة الجيدة للأنباء والأحداث والأشخاص في مختلف مناحي الحياة. بحيث لا تأتى المتعة للمشاهد عن طريق الأثارة أو "تدليك الحواس" على حد تعبير عالم الاتصال المعروف مارشال ماكلوهان. وانما تأتي المتعة عن طريق احترام الحواس والعقل بالمناقشة الهادئة والحوار الجاد والصورة الجيدة التكوين المنيرة للخيال. ومن علامات حسن التخطيط أيضا ما درج عليه التليفزيون الإنجليزي حين بدأ في تقديم سلسلة من البرامج المدروسة حول بعض أعلام السينما العالمية المعاصرين من أمثال أورسون ولز وورود سنايجر وجون فورد. وتبدأ هذه السلسلة حول الشخصية الواحدة بتعريف عام يقدمه أحد النقاد. ثم يليه عرض لأهم أعمال الشخصية موضوع السلسلة. وقد يستغرق العرض بضعة أسابيع (بواقع ثلاثة أو أربعة أفلام في

الأسبوع). يتخللها حوار مطول مع الشخصية مدعم بالمقتطفات والنماذج والوثائق الشخصية. فتصبح السلسلة في النهاية أقرب إلى المجلد الضخم لدراسة الشخصية. أو الحلقة الدراسية الأكاديمية حولها.

وربما كانت سلسلة أفلام أورسون ولز من أظهر محاسن البرامج التي قدمها التليفزيون البريطاني في أواخر ١٩٨٢. فقد ضمت تعريفا به. وعرضا لأفلامه ابتداء من "المواطن كين" إلى "فولستاف أو دقات عند منتصف الليل". فضلا عن دراسة تسجيلية لحياته وأعماله مع حوار شامل معه. وقد استغرقت هذه الدراسة الأخيرة ١٥٥ دقيقة، وقدمها في جزءين. وتكلم فيها ولز نحو يوم كامل (في الواقع) حتى فقد صوته في اليوم التالي كما نشرت مجلة "المستمع" بعد ذلك!

من النادر في الحقيقة أن أدلى أورسون ولز بأحاديث من هذا النوع. ولا شك أن حياته وتجاربه وأعماله كفيلة في مجموعها بأن تقدم له اليوم مادة يعيش منها أو عليها اذا عجز عن أي عمل فنى خلاق. ومن هنا تكتسب هذه الدراسة المطولة السيرية– اذا صح التعبير– أهميتها. فقد صحح فيها ولز الكثير من المعلومات التي سجلتها الكتب ودوائر المعارف السينمائية. ومن الطريف– والصحيح معا– أن الذي أجرى الحوار مع ولز اثنان (رجل وامرأة) ولكنهما لم يظهرا على الشاشة مطلقا، فقد كانا يلقيان بالسؤال تلو السؤال وهما خارج مجال الكاميرا على حين تصدر ضيقهما الشاشة بجسمه الضخم وصوته الجهورى!

وقصة حياة أورسون ولز هي نفسها قصة حياة أي فنان عظيم:

تجارب كثيرة غنية وطموح كبير ومقدرة على الإبداع. وقد بدأت حياته الفنية بكذبة بيضاء أن صح أن يكون للكذب لون. ففي عام ١٩٣١ ركب البحر منجها إلى أوروبا كأي أمريكي شاب يحلم يعبور المحيط. وكان عمره آنذاك ١٦ سنة. وكان يدرس الفن وتاريخه بمعهد شيكاغو للفن، ولهذا جعل رحلته إلى أوربا بغرض اكتساب الخبرة والحج إلى موطن الأجداد.

وحط رحاله في ايرلندا حيث اجتذبه مسرح دبلن ببرنامجه الحافل. وهنا قرر أن يترك الفن والتصوير إلى المسرح والتمثيل، فابتكر الكذبة السحرية التي حولت مجرى حياته. فقد دخل على مدير مسرح دبلن ذات يوم وأخبره بأنه ممثل معروف في نيويورك، وأنه يريد الاشتراك في التمثيل على المسرح مع فرقة دبلن. ولم ينس أن يضيف إلى سنة ثلاث سنوات أخرى حتى يبدو متوائما مع عوده الفارع وشهرته المزيفة. وجربه المدير في التمثيل فأعجبه أسلوبه. وسرعان ما تحولت رحلة ولز القصيرة إلى إيرلندا إلى إقامة لمدة عام شبع فيه تمثيلا وتصفيقا من الجمهور، ثم عاد إلى أمريكا.

وكان من الطبيعي وقد نجحت كذبته، أن ينزل في نيويورك، وأن يستمر مع المسرح في برودواى (شارع المسارح الشبيه بعماد الدين في القاهرة أيام مجده). ومرة أخرى نجح في التجربة وحقق فيها نجحا سريعا قاده عام ١٩٣٦ إلى أن يصبح مخرج شعبة في مشروع المسرح الاتحادي الذي أنشئ في ذلك الحين لعلاج البطالة بين الممثلين الأمريكيين. ومن تجاربه في ذلك المسرح أنه قدم عرضا لمسرحية "ماكبث" بطاقم من الممثلين الزنوج! ثم أنشأ فرقة مسرحية بالاشتراك مع جون هاوسمان في العالم التالي ١٩٣٧. وكان يقدم تمثيليات للإذاعة يكتبها ويخرجها ويشترك في تمثيلها.

ومن باب الاذاعة جاءته فرصة سحرية بغير موعد. إذ قدم عام ١٩٣٨ تمثيلية "حرب الكواكب" التي اعدها عن قصة سميه الإنجليزي هـ. ج. ولز. وفي هذه التمثيلية استخدم ولز المؤثرات الإذاعية بذكاء شديد. وجعل تقديمها على صورة نشرات الأخبار، فيقول الراوى بجدية شديدة: "أيها المواطنون. اليكم النبأ التالي". ثم يسوق نبأ نزول بعض أبناء الكواكب الأخرى ومهاجمتهم لأبناء كوكبنا وبدء الحرب بين الأرض وكوكب آخر. ولم يحدث في تاريخ الإذاعة من قبل أو من بعد أن صدق الناس تمثيلية خيالية على هذا النحو الذي جعلهم يخرجون إلى الشوارع في هلع وهم يتقاطرون حول أجهزة الراديو ليتتبعوا تطورات الموقف. حتى أدركوا في النهاية أنهم كانوا ضحية فنان بارع! وفي اليوم التالي خرجت الصحف الكبرى تتحدث عن الفنان البارع وتمثيليته السحرية. وما زالت هذه التمثيلية تدرس إلى اليوم في مناهج الأعلام في أمريكا كدليل على سطوة الراديو وقدرته على التأثير في الجماهير. أما أثرها على ولز فكان من نوع آخر. اذا جلبت إليه المجد والشهرة بين يوم وليلة، حتى وصله من شركة ر. ك. و السينمائية عقد "مفتوح" للعمل في استديو هاتها بهوليوود. وكان المرتب المحدد في العقد مما يسيل له لعاب أي فنان من جيله. ووقع ولز العقد. وسافر إلى مدينة السينما التي كانت في أوجها. وفي ذلك يقول: "لم أكن أريد المال ولكنى كنت أريد السلطة" وقد كان العقد السخى المذكور يخوله حرية اختيار من يشاء لنعمل معه!

وحين وصل ولز إلى هوليوود أحاطه المنتجون والمخرجون والممثلون بهالات كبيرة من الحسد. وكأنما تكررت الفرصة للكذب. فها هو ذا شاب

عاطل من الخبرة في السينما يبقتحم هذه المؤسسة الكهتوتية بجرأة! ولكن ولز كان قد قرر أن يصمد أمام الامتحان الرهيب مثلما صمد من قبل أمام امتحان الظهور على المسرح لأولى مرة في دبلن. وكانت النتيجة هي النجاح بتفوق. ففي عام ١٩٤١ كان ولز قد انهى فيلمه الأول "المواطن كين " الذي دخل تاريخ السينما العالمية من أوسع الأبواب. وأثر في مدارسها بعد الحرب الثانية. وأطلق على ولز بسببه اسم "الصبى المعجزة" فقد كان في السادسة والعشرين من عمره وقت ظهور الفيلم!

يدور الفيلم– باختصار– حول إمبراطور الصحافة والنفوذ في أمريكا (شخصية خيالية ربما يكون أصلها الواقعي دافيد هيرست) الذي يموت في مملكته (زانادو) وحيدا بائسا بعد أن ينطق بآخر كلماته "برعم الوردة" وهي عبارة لا يفهمها أحد من العاملين في إمبراطورية الخيالية المترامية. وعندئذ تجند صحافته نفسها للبحث عن معنى العبارة في سلسلة من التحقيقات والمقابلات مع زوجته الثانية المغنية التي لا تفيق من السكر وأصدقائه وزملائه المقربين وولى نعمته الذي رباه في صباه. ومع ذلك لم يتورع "كين" عن فضحه في صحفه فيما بعد. وبعد بحث مضن تتمخض حملة الصحافة عن المعنى الحقيقي للعبارة الغامضة. اذا تكتشف أن "برعم الوردة" هنا كان "ماركة" أو شعار لقبقاب تزحلق على الجليد اشترته له أمه في صباه، وأن "كين" لم يحب في حياته شيئا قدر ما أحب ذلك "القبقاب الخشبي، ولكن المهم في هذا كله أننا نكتشف من خلال هذه الحملة الصحفية الطريفة كيف استشرى الفساد في أمريكا حتى بلغ أعلى مستويات السلطة، وكيف أن الغنى والمال لا يعفيان في النهاية من الموت الوحيد البائس! بل أن

الأهم من هذا كله أيضًا هو الطريقة التي عبر بها الفيلم عن الموضوع. فمن الواضح أن ولز قد انتفع كثيرا بتجاربه المسرحية والإذاعية في السينما. فقد جعل للفيلم "راويا" لا يظهر الا بصوته، وجعل كلهجة قارئ نشرات الأخبار أو مذيع استقبالات الحكام والملوك. كما جعل العناوين وأسماء الممثلين تأتى في نهاية الفيلم على لسان مذيع (بالصوت لا بالصورة) تماما مثلما تذاع أسماء المشتركين في التمثيليات الإذاعية. ومن ناحية أخرى استخدم ولز بعض الوسائل السينمائية التي سبق أن استخدمها السينمائيون في ألمانيا من أنصار المذهب التعبيري خلال العشرينات والثلاثينيات. ولكنه أضفى على استخدامه لهذه الوسائل لمسة شخصية بارعة. ومن أهم وسائله هذه الاعتماد على الزاوية المنفرجة في التصوير، والبؤرة العميقة للعدسات في تصوير تطور الأحداث الدرامية بدلا من "القطع" الذي يلجأ إليه المخرجون في مثل هذه الحالات. ومن هذه الوسائل أيضا الحرص على إبراز الأبعاد الثلاثة للمشهد، وتحريك. الممثلين داخل أماكن فسيحة حتى يوحى بعمق المشهد، والحرص أيضا على أن تكون هذه الأماكن مسقوفة، وأن يتم التصوير من أسفل إلى أعلى، فضلا عن استغلال الإضاءة غير المباشرة وكشافات الضوء التي تسقط بزوايا حادة. وكل هذه وسائل تأثر بها فيما بعد مخرجون عالميون من أمثال أنطونيونى الإيطالي وبعض أعلام الموجة الجديدة في فرنسا.

لقد أخرج ولز هذا الفيلم واشترك في كتابة نصه وتمثيله. ومع ذلك لم يحقق الفيلم جماهيرية واسعة، وظل فيلما غير تجاري، بل ما لبث أن طواه النسيان حتى أعاد الأوربيون اكتشافه في منتصف الخمسينيات ولكنه كان

قد دعم- من ناحية أخرى- مكانة ولز في تلك القرية الظالم أهلها.. هوليوود. فقد تلاه بعدد من الأفلام التي حققت له الشهرة الجماهيرية الواسعة مثل: أسرة امبرسون العظيمة (١٩٤٢) الغرباء (١٩٤٦) سيدة من شنغهاى، ما كبث (١٩٤٨) عطيل (١٩٥٢) المحاكمة (١٩٦٣) أجراس منتصف الليل (١٩٦٦)، فضلا عن الكثير من الأفلام التي أخرجها سواه وقام هو بأدوار فيها مثل: الرجل الثالث جين اير، موبي ديك، الصيف الحار الطويل، وفضلا- كذلك- عن العديد من البرامج التليفزيونية والإعلانات عن السلع التي يشارك فيها كسواه من النجوم حين تضيق بهم ذات اليد. وخلال هذا كله لم ينقطع ولز عن حبه الأول.. المسرح فقد قدم عروضا كثيرة في أمريكا وأروبا استأثر فيها شكسبير بنصيب الأسد، ولا غرابة في ذلك بالنسبة لشكسبير. فولز يعده "مادة الحياة". ولكن من الملاحظ أن شكسبير ياته السينمائية (٣ أفلام) تتميز بالجرأة الكبيرة على النصوص الأصلية. فهو كثير التعديل والتغيير للمشاهد الشكسبيرية مما أرهق نقاده واسخطهم عليه، فيما عدا فيلمه الممتاز "أجرس منتصف الليل" الذي أعده من أربع مسرحيات شكسبيرية، وركزه حول شخصية غنية طريفة تمثل صعلوكا حكيما هو "فولستاف" الذي قال عنه ولز انه "أطيب عجوز كامل في الدراما بأسرها" وقد أعجب الفيلم النقد عند ظهوره، وعده روجر مانفل "احدى روائع السينما".

أما المقابلة المطولة التي أذاعها التليفزيون البريطاني لأورسون ولز ونشرت بعضها مجلة "المستمع" (احدى مجلتي الإذاعة والتليفزيون البريطانيين) فقد تعرض فيها ذلك العملاق للكثير من أحداث حياته وفنه.

ان لم يكن لهما جميعا. وكان من طريف ما ذكره أنه عمل "حاويا" خلال الحرب الثانية، وكان عليه كل ليلة أن يقطع بالسيف مارلين ديتريش إلى نصفين على خشبة المسرح. وأنه قام بدور العذراء أم المسيح وهو في الثالثة عشرة من عمره. وأنه كان طفلا أفسده التدليل. أراد أن يكون رساما ومصورا فضل طريقه إلى المسرح والسينما وأنه كان يبيع رسومه للفلاحين الايرلنديين مقابل الطعام، وأنه تزوج مرتين آخرهما نجمة هوليود ريتا هيوارث، وأن صورته تصدرت غلاف مجلة "تايم" وهو في الثالثة والعشرين، وأنه جاء إلى هوليوود دون أية خبرة بالسينما حتى أنه اضطر إلى تعلم فن إدارة المشاهد وإخراجها في ثلاث ساعات قبل بدء تصوير أول أفلامه. ومن طريف ما ذكره ولز أيضا أنه خلق بجسمه الضخم لكى يؤدى أدوارا صعبة، وأن جسمه الضخم قد عاقه عن أداء الكثير مما أحب أن يؤديه، وأنه ضد العصر الحديث مثلما كان شكسبير ضده، وأن الأفلام قد يصنعها الممثلون أو الألوان بدلا من المخرج، وأن حلمه الحالي أن يكمل فيلمه عن "دون كيخوته" الإسباني الذي عذبه أكثر من ٢٥ سنة.

وهذه بعض المقتطفات من حديث ولز. فحديث الفنان العظيم أعظم بكثير من الحديث عنه:

*قلت انك حين وصلت إلى هوليوود كنت تتمتع بثقة الجهل. هل يمكن أن تشرح معنى هذا؟

–هذا يفسر بداياتي في المسرح. فقد كان فيها ثقة الجهل. أي أننى لم أكن أدرى أي شيء عن المسرح ولهذا لم يكن عندي أي أساس للخوف.

*وماذا يحدث إذن حين يتحول الجهل إلى تجربة؟

-عندئذ عليك أن تحرص على ألا تصغى لأحد. عليك أن تتذكر جهلك القديم وتطلب المستحيل. بذات الابتهاج الذي كنت تشعر به يوم لم تكن تدرى شيئا عما تتحدث عنه.

*يبدو أنك حاولت أن تعيد خلق البراءة في معالجتك لكل فيلم؟

-هذا صحيح. ونادرا ما أحب ما يقال عن أفلامي، ولهذا تتاح لي فرصة جيدة لأبدا من جديد دون اعتبار لما قيل أو كتب.

*هل كنت تشعر وأنت تتنقل من وسيلة إلى أخرى، مسرحا أو إذاعة أو سينما بأنك واع في كل حالة بأن ثمة تقاليد أردت أن تحطمها؟

-اعتقد أن كثيرا من هذا جاء عن غير وعى. ولكن ثمة تقاليد كنت أريد تحطيمها في كل حالة. ففي المسرح قمت بأشياء كثيرة اكتشف الناس فيما بعد إنها "برحتية" ولكنها كانت- عندى- تعبيرا عن رغبات بريئة تماما في تغيير فهم معين للمسرحية عند الجمهور.

*مما قيل عنك أنك فارس وشهم جدا فيما يتعلق بالبرامج المحددة للتنفيذ وكذلك فيما يتعلق بالمال المرصود لها والوقت المخصص لتنفيذها.

-لم أتجاوز مطلقا حدود أية ميزانية أو برنامج محدد. هذا من الأشياء التي قيلت عنى، وعطيل هو أحد الأسباب. فقد مولت إنتاج هذا الفيلم بنفسي كلية لأن المنتج الذي أرسلنا إلى أفريقيا لتصويره أفلس قبل أن ننتهي من التصوير وانتهى ما عندي من مال. وكان على أن أتوقف ثم أبدا

مرة أخرى ثم أتوقف بحثا عن مال اكسبه من التمثيل وهكذا. وكان الناس يقولون: "ها هو ذا. حين يأتيه المزاج يختفى ويصور شيئا من عطيل ثم يسأم العمل".

*مما نسمعه عنك من الممثلين الذين عملوا معك- أنك كنت تصادقهم وتسهر معهم أكثر مما يفعل أي مخرج آخر، إلى حد أنك كنت تسهر الليل بطوله مع متليك الرئيسيين، وتطلب نوعا غير عادى من المشاركة..

-اعتقد أن المخرج، أساسا، خادم الممثلين. وأن أول هم من عمومه يجب أن يتمثل في الممثلين. ووظيفة المخرج ولا سيما في السينما هي أن يستخرج من الممثل شيئا لم يكن هو نفسه يعرف أنه لديه.. اننى لا أقرأ على الممثل دوره مطلقا، ولا أرشده إلى الطريقة التي يمثل بها سطرا واضل أن تكون علاقة سعيدة.

*لماذا قبلت أدوارا كثيرة جدا في نصوص رديئة بغض النظر عن أدائك لها؟

-لقد كنت على استعداد لأن أبيع نفسى مقابل دور في فيلم "الأب الروحي" مثلا. إنني اقبل الأدوار التي تعرض على لكى أعيش. واذا كان عليك أن تسول أفلامك وأن تعيش فعليك أن تكسب المال اللازم على أية حال. انهم يأتون إلى حين يقع في يدعم فيلم ردئ ويريدون حجرا كريما لرفع مستواه. ولهذا فعندما أقوم بأداء دور من هذه الأدوار فاني أنزع من نفسى شيئا ما كممثل.

*هل تندم على البقاء في صناعة السينما؟

–اعتقد أني ارتكبت خطأ أساسيا، ولكنه خطأ لا يندم عليه. فذلك أسبه بمن يقول: "لم يكن من الواجب أن أظل زوجا لتلك المرأة. وما فعلت ذلك الا لأنني أحبها، وكان من الممكن أن أكون انجح في حياتي لو لم أتزوجها". لعلى كنت سأنجح أكثر لو تركت السينما في الحال وبقيت في المسرح أو انخرطت في السياسية أو الكتابة– أو أي شيء آخر. لقد ضيعت الجانب الأكبر من حياتى باحثا عن المال ومحاولا التقدم ومحاولا أيضا أن اصنع عملي بعلبة الألوان الباهظة الثمن، أعنى السينما، لقد انفقت كثيرا من الجهد والطاقة على أشياء لا صلة لها بصنع الأفلام.. نحو ٢ % على صناعة السينما و٩٨ % على النشاط الباقي، وهذه ليست الطريقة الصحيحة التي يمكن أن يعيش بها الإنسان حياته.

*هل تشعر بأن هذا سيستمر؟

–سأداوم على إخلاصي لفتاتي. اننى أحبها. لقد أحببت اخراج الأفلام كثيرا لدرجة أن المسرح قد فقد كل شيء بالنسبة لي. لم أعد أحب سوى إخراج الأفلام. ولست مغرما جدا بدور السينما، فانا لا أذهب إليها كثيرا، ولكنى لم أذهب كثيرا إلى المسرح أيضا. انى احب عمل الأفلام. ولست مشجعا ممتازا الا للأشياء التي لا اعملها. واعتقد أن من المؤذي جدا للمخرجين أن يشاهدوا الأفلام. فالأفلام أم أن تقلدها أو تقلق على عدم تقليدك لها. وعليك أن تخرج الأفلام ببراءة، بذات الطريقة التي اطلق بها آدم على الحيوانات أسماءها في الحديقة في أول يوم رآها. إما أنا فقد أضعت براءتي. ففي كل مرة أشاهد فيها فيلما أخسر شيئا ولا أكسب أي شيء ولا أفهم مطلقا ماذا يعنيه المخرجون حين يثنون على. فأنا لا أومن

بالتعلم من أفلام الآخرين. واعتقد أن عليك التعلم من رؤيتك الداخلية للأشياء والاكتشاف بطريقة بريئة كما قلت..

*ما رأيك في هوليوود؟ لم نقرا أو نسمع لك حديثا فيه مرارة عن هوليوود..

–كلا. لا أتحدث عنها بمرارة. فمن السخف أن تكون لاذعا في حديثك عن هوليوود. فأى شخص يذهب إلى هوليوود يستطيع في الحال أن يعرف الوضع الكائن. وبرغم هذا كانت هوليوود في أيامى أكثر امتناعا.. ولكن هوليوود هي هوليوود. ليس ثمة ما يمكن أن تقوله عنها مما يحتمل الكذب، سواء لها أو عليها. واذا دخلتها فلاحق لك في أن تكون لاذعا. فما أنت عندئذ الا واحد جلس إلى مائدة اللعب وانضم إلى اللعبة. والناس الذين نجحوا في هذا النظام هم الذين يريدون صنع الأفلام التي يريدها المنتجون لا ما يريده الجمهور. ان الجميع يظنون أن هوليوود تهتم بالمال لأن الجميع يتكلون طول الوقت عن المال. نعم، انهم يتكلمون في الجنس طول الوقت ولا يمارسونه كثيرا. إنها رحلة غرور من أولها إلى آخرها انهم يهتمون بأنهم انتجوا هذا الفيلم أو كان لهم هذا النفوذ أو ذلك الثراء. يهتمون بكل الأشياء. وليس المال سوى "فيشات" اللعب. واذا اهتموا حقا بالمال وحده فتأكد أن لا أحد سيدخل صناعة الأفلام.

أن الأفلام التي أحب أن أصنعها ليست هي التي يريد إنتاجها منتجوا هوليوود، ولا سيما الجدد منهم. لقد حدث تغير كبير في هوليوود بعد الحرب الثانية، حين قوى الفاصل بين نوعى أنا كمخرج أفلام ونوع

هوليوود. حين بدأ النجوم ينتجون أفلامهم الخاصة وأصبح رؤساء الاستديو هات من خريجي الجامعات ورجال الجامعات المتمرنين المدعين. انهم يصنعون أفلاما الآن تتكلف ٦٠ مليون دولار للفيلم الواحد لأنهم يريدون أن يذهبوا إلى حفلات العشاء بصفتهم منتجي الفيلم الذي تكلف ٦٠ مليون دولار. لقد كان الأثرياء في هوليوود هم رؤساء الاستديو هات. أما رؤساء الاستديو هات اليوم فأناس يتقاضون مرتبات ويجلسون إلى مكاتب ويتحدثون إلى أناس يكسبون عشرة أضعاف ما يكسبونه هم. وهذا ما يجعل الوضع صعبا للنوع الآخر من مخرجي الأفلام. وهي ليست مشكلتي وحدى ولكنها مشكلة كثيرين من الناس الممتازين جدا، لأن أولئك الذين يجلسون إلى المكاتب، أولئك الوكلاء السابقين للفنانين، يغارون منهم!

هذا بعض ما ذكره ذلك "الغجري" العصري الموهوب الذي يتغير مزاجه في كل لحظة ليتمخض عن شيء جديد غير متوقع.. انه ما زال عامرا بالحيوية والطموح والاستمرار في رحلته مع فتاته هذه التي أعطاها ١٢ فيلما من إخراجه، ٦٠ فيلما من تمثيله. ولكن يظل أبلغ ما قاله في ذلك الحوار الممتع هو جملته: "لقد بدأت من القمة ثم أخذت في النزول إلى أسفل".. لقد بدأ عملاقا وهو بعد صبى، ثم تدرج إلى أسفل مع مرور السنين.. هذه الجملة العابرة التي ألقاها بتواضع شديد تكشف في الحقيقة عن أزمة فنان كبير أرهقه المسير.. ولكن لعل ما يشجعه– ويشجعنا– أن يمضى في مسيرته وفي رأسه أحلام كبيرة وفي قلبه حب كبير للفن.

ممثلة عظيمة شعارها:

لو لم أكن ممثلة لكنت مجنونة

كثيرا ما تقتصر أحاديثنا الجادة حول السينما الجديدة على مخرجيها، وننسى سواهم من العاملين فيها. والممثلون على رأس هؤلاء العاملين في السينما الجديدة بعد المخرجين والكتاب. ولكننا مهما نسينا فلا نستطيع في الحقيقة أن ننسى حفنة قليلة من الممثلين اشتهرت مع السينما الجديدة وساهمت بدورها في شهرة هذه السينما، بل وفي شهرة مخرجيها. وعلى رأس هذه الحفنة القليلة الممثلة الفرنسية العظيمة جان مورو التي ارتبط اسمهما بحركة الموجة الجديدة في فرنسا، كما ارتبط إلى حد ما بحركة الواقعية الجديدة في إيطاليا، بل ارتبط بمحاولات أخرى جيدة في السينما الأمريكية.

ولعل جان مورو هي الوحيدة بين ممثلي السينما الجديدة التي لاقت الاستحسان من الجميع تقريبا مخرجين ومؤلفين ونقادا ومشاهدين على السواء. وكان أقصى ما يوجه إليها من نقد منصبا على الشخصية التي تمثلها من حيث رسمها في السيناريو لا من حيث أدائها لها. فجون رسل تيلور مثلا في تحليله لفيلم "جول وجيم" يعترض على شخصية كاترين التي يحبها جول وجيم في وقت واحد، لا من حيث أداء جان لها، وإنما من حيث وجودها نفسه في الفيلم، وهو وجود يشكل عقبة أمام نجاح الفيلم كما يقول!.

قال عنها أورسون ويلز: "تستطيع أن تكون بسيطة أو رشيقة، دافئة

أو منكمشة- تستطيع في الحقيقة أن تكون أي شيء يحلو لها" ويصفها توني ريتشارد صن بأنها "أكثر ثقافة والتزاما وعاطفية من أية ممثلة عرفها، فهي مشغولة تماما بجدية السينما وأهميتها واختلافها عن المال واللذة"- ويقول ساتياجيت راى وكارل فورمان أنها لا تبارى في الأفلام اليوم. ويقول فرانسوا تروفو "أنها تملك كل الصفات التي يتوقعها المرء في رجل- دون أيه متاعب من كليهما".

تلك هي آراء مخرجي السينما العالمية المعاصرة في جان مورو التي أطلقوا عليها لقب "جاربو الحديثة" في حين أنها أفضل من جريتا جاربو بكثير. فليس في هوليوود أو في أوربا ممثلة يمكن أن تنافسها في عمق وعرض فنها، ولا في تنوع مزاجها، ولا في أدوار الحب الذي تمارسه الفتاة العصرية القلقة النهمة الضائعة.. مثلت في أكثر من ٥٠ فيلما، كما اشتركت في تمثيل عدد كبير من المسرحيات في باريس، قبل أن تستقل بها السينما. ومن أعظم الأفلام التي مثلتها: العشاق (١٩٥٨) من إخراج لوى مال، الليل (١٩٦٠) من إخراج انطو نيوني، جول وجيم (١٩٦١) من إخراج تريفو كما ظهرت مع بيرت لانكستر في فيلم "القطار" وركس هاريسون في فيلم "الرولز رويس الصفراء"، وبريجيت باردو في فيلم "فيفا ماريا".

١-لم يعد الجمال سلاح النجمة:

حيث وصلت بريجيت باردو إلى مطار مدينة المكسيك لتمثل في "فيفا ماريا" منذ سنوات كان صيتها قد سبقها، فقد انتشر بالمطار المصورون والصحفيون والمعجبون ورجال الشرطة. ومضى موكبها من المطار إلى

الفندق بين حشد من الشرطة راكبي الموتسيكلات، كأية شخصية عظيمة، وفي تلك الأثناء أغمى على كثيرين، وتعالت الصرخات ونشبت الخناقات، من فرط الزحام وشهرة ب. ب. ولكن حين وصلت إلى المطار نفسه جان مورو التي شاركت باردو في الفيلم لم تكن في حاجة إلى هذا كله.. وصلت في صمت وانتقلت إلى الفندق في صمت. وبحث المعلقون عن السبب، فقال بعضهم إنها لا تكاد تبدو كممثلة على الإطلاق. فهي ضئيلة أكثر من اللازم، نحيفة أكثر من اللازم، صادقة أكثر من اللازم، وكل هذه الصفات مضادة لفكرة الناس عن الممثلة السينمائية. وقال البعض الآخر إنها ليست جميلة، وهذه صفة تتصدر وحدها كل الصفات السابقة.!.

-هل تعدين نفسك جميلة؟

أجابت ببساطة شديدة:

-كلا بالطبع. ذلك هو كل شيء عنى. اليس كذلك؟

وبرغم كل هذا النجاح الذي حققته، إلا أنها لا تزال تسير في الشوارع دون أن يلتفت إليها أحد، أو يجذب جمالها الهادئ المبهم أحدا من جمهور النجوم التقليدي.. وصفها أحد الصحفيين الأمريكين من هواة الوصف المختزل فقال:

"شفتاها مزمومتان عن ابتسامة، واسنانها تنتهي بشرشرة كأسنان الطفل، ولون شعرها خليط لا يمكن تمييزه من الأحمر والأشقر والبنى، وعيناها يمكن أن تبنا الأمل أو أن تكونا جادتين حسب الظروف. وثمة يأس في فمها، يتمثل خاصة اذا ابتسمت، كما يتمثل دائما اذا ضحكت.

ووجهها اليوم من التجارب والفشل، وعيوبه وتجاعيده تشكل بصمة أو توقيع إنسانيتها إنها قد تبدو امرأة، ولكنها كل أمراة".

أن وجه جان يدل على أن الجمال لم يعد سلاح النجمة السينمائية، ولا يلزم أن يكون أشقر وقد كانت اللحظة التي لا تنسى دائما في كل فيلم مثلته جان هي اللحظة التي تقترب فيها الكاميرا منها وتثبت كل اهتمامها عليها، فعندئذ يظهر جمالها الحقيقي.. جمال حافل بالقدرة على التغير، من النوع الذي ينطبق عليه وصف جيته للطبيعة: "تظهر لكل رجل كما لو كانت تناسبه وحده، فهي تتدثر بآلاف الأسماء، وتحتفظ بحقيقتها دائما".

تقول جون:

"لكم أشعر بالضيق حين اسمع الناس يتحدثون عن "حرفة التمثيل" أن الشيء الوحيد السيء لا يمكن الا حين يقولون: "انك محترفة حقيقية". والتمثيل ليس حرفة على الإطلاق وانما هو أسلوب من أساليب الحياة، وأساليب الحياة يكمل بعضها البعض. أن ما يحتاج إليه الممثل هو الإحساس بالانخراط في دوره والألفة الواعية به، ولا شيء أكثر من هذا. فليس ثمة هدف في تتبع تجربة الحياة الحقيقية للشخصية التي يقوم الممثل بتمثيلها: ومن العبث أن يظن الممثل أنه يستطيع اقتحامها في أسبوع واحد كثيب على أية حال. أما أنا فلم أدرس أدواري على الإطلاق قبل أن تبدأ الكاميرا في التحرك. فعندئذ– يبدأ الدور.".

ليست الكثافة التي تواجه بها جان أدوارها مسألة إرادة. فهي تبدأ بتفسير الشخصية التي تمثلها، ولكنها تنتهى بالحلول فيها، حتى تصبح

مغامرات هذه الشخصية هي مغامراها في النهاية. هل هي التي تتقمص الشخصية أم أن الشخصية هي التي تخرج من النص لتتقمصها؟- أن جان لا تدرى. ولكنها لا تطيق معظم الأفلام التي مثلتها، لأنها تفرض عليها مواجهة الماضي بطريقة درامية مؤثرة للغاية، تقول: "أن الحب والعذاب والسعادة التي أمر بها في الحياة تظهر في أفلامي. وحين أرى فيلما بعد تمثيله فانى أرى نفسى، أرى حياتي الخاصة أمامي" ويقول المنتج راؤول ليفى: "ان الدراما في حياها هى انه لا فرق عندها بين التمثيل وحياها الخاصة" ففي عام ١٩٦٠ كانت تمثل شخصية انتحارية اعتادت أن تشرب الخمر في الصباح فاذا بها تمارس عادة شرب الخمر في الصباح حتى تتطابق مع الشخصية التي تمثلها، وتقول صديقتها الروائية مارجريت دورا التي كتبت رواية ذلك الفيلم: "ان جان تخرج من افلامها وقد تملكتها حالة نقاهة ماديا ومعنويا".

ومع أن جان تأخذ نفسها كما راينا بقسوة الا أنها لا تتعب كثيرا في سبيل البحث عن أدوار تناسب مزاجها المتقلب، ولكنها تفضل أن يختار لها الغير أدوراها، تقول: "اذا فكرت في نوع الأدوار التي أحب أن ألعبها فأنى أبدأ عندئذ بالتساؤل عما إذا كانت هذه الأدوار تصلح لي ولمستقبلي، وعما اذا كانت ترضى جمهوري. والحياة لا تدعو إلى هذا الاختيار، بل يجب ألا تدعو إليه الأفلام" أما السؤال الوحيد الذي تسأله حين يعهد إليها بدور جديد فهو: "من المخرج؟. تقول: "يجب على الممثلة أن تكون تحت تصرف المخرج تماما- وذلك هو فن التمثيل ولهذا لابد للمرء أن يكون له بالمخرج علاقة كاملة خالية من التساؤلات. أن في كل

دور مواقف وأوضاعا استطيع فيها أن أتخيل نفسى. أما الباقي فهو سر، ويجب على أن أحفظ السر، أنه سر المخرج، وعليه أن يكشفه".

وهذه الحالة التي تجدها في نفسها إلى الفهم العميق لمخرجيها كثيرا ما تؤدي بها إلى الوقوع في غرامهم، ووقوعهم هم أيضا في غرامها– حتى ينتهى عرض الفيلم على الأقل تقول: "إن إخراج الأفلام يتصل اتصالا مباشرا جدا بالحب. وذلك هو سر– الإخراج أنه يشبه الحياة على ظهر سفينة، ولكن كل يوم يمر يعد حالة طوارئ جديدة أنه يشبه العيش مع صفارات الانذار التي تستمر شهورا دون توقف. فكل شخص هنا يباشر تجربة شخصية قوية بدون عزاء الخصوصية– فهو جزء من جمهور عماثج جدا، ولكنه وحيد.

٢-طفولة بائسة وشباب ضائع وبداية طريق.

ما أن ينتهى كل فيلم تمثله جان حتى تعود إلى حياتها التي تعيشها في هدوء شديد، مع حلقة من أصدقائها المقربين تضم: الروائية مارجريت دورا، المخرج فرانسوا تريفو، الممثل جان كلود بريالى، فلورنس مالرو ابنة وزير الثقافة الفرنسي الأسبق، وهي حلقة ثقافية فنية كما هو واضح من تشكيلها، ولكنها تتميز أيضا بالجدية التي تميز جان نفسها فهي لا تتذكر إنها ترددت على ناد ليلى أو أنها ظهرت كثيرا في حفلات باريس اليومية.

وهي تفضل الحياة في بيتها الريفي الذي ابتاعته منذ سنوات ويقع في التلال التي تعلو الريفيرا، وهو عبارة عن قصر قديم منعزل حولته هي بذوقها وحارستها الفنية إلى ما يشبه المصحة، حيث يحلو لها أن تطهو

طعامها بنفسها، وتسرح بخيالها وتتفقد محصول أشجار القسطل في حديقتها، وتمشى بين الأشجار مع كلب الصيد الألماني الذي يلازمها. تقول: "لقد بدأت أجد راحة البال في السنوات القليلة الماضية، بعد أن اعتادت حياتي التأرجح على ميزان بائس".

وهى حين تذكر حياتها وماضيها لا تملك أن تمنع الدموع من الترقرق في مآقيها– تقول: "أن جميع الأفكار السيئة التي عندي عن الزواج اكتسبتها من أسرتي" فقد كان أبوها أناتول يملك مطعما مشهورا في مونيارنر إبان العشرينات، وكانت أمها "كاتلين بكلى" راقصة إنجليزية جاءت إلى باريس في سن السابعة عشرة لترقص في الفولى برجير، حيث التقت بأنونال في مطعمه وبدأت بينهما قصة حب انتهت بأن تزوجها حين بلغت سن العشرين.

ولدت جان في باريس عام ١٩٢٨، وبعد سنوات تحركت الأسرة جنوبا إلى فيش. ثم جاءت الحرب الثانية فانفصل أبوها: بقى الأب في الجنوب، واضطرت الأم إلى البقاء في باريس وفي أثناء الاحتلال النارى لباريس التأم شمل الأسرة من جديد واستأجرت شقة في أحد الشوارع الصغيرة فوق بيت من بيوت الدعارة التي انتشرت إبان الحرب. تقول جان: "كنت سعيدة بما فيه الكفاية، ولكنى كنت طفلة بائسة لم أكن آكل ما لم ترقص لي أمي وكان على المرأة البائسة أن ترقص وترقص".

تقول أيضا:

"وكانت أسرة مورو "جميعها من أصل ريفى". خجلى من زواج أناتول

براقصة. ولعل هذا هو السبب الذي جعلني أتمسك بالفن وأصر عليه".

كانت أمها صديقتها المفضلة، ولكنها ماتت وهى في الثانية عشرة من عمرها، فأقفرت الحياة أمام عينيها. ولم تجد صديقا آخر سوى الكتب. تقول: قرأت كتبا كثيرة في فترة قصيرة جدا. لقد جعلتنى الكتب مهووسة بالرعب والسحر. قرأت زولا حين كان عمرى ١٣ سنة"!

وقد كانت جان تلميذة مجتهدة حتى سن السادسة عشرة، ثم فقدت الاهتمام بالتعليم. ومنعها أبوها من الذهاب إلى المسرح الذي أحبته في تلك الفترة وكان قد أصبح الموضوع الوحيد الذي تدور حوله أحاديث صديقاتها. وذات يوم ذهبت إلى المسرح لتشاهد مسرحية "انتيجون" لجان انوى. تقول: "كان لها تأثير هائل على فقد كانت أول مرة أرى فيها ممثلين، وأرى مسرحية حقيقة. أحسست بأنى قهرت وسحقت" وصرحت لأمها بأعجابها، فشكلت أمها إلى أحد جيرانها، وكان ممثلا، ولكن الجار طمأنها وشجعها. بل استدعى لجان مدرس دراما أعدها بعناية للالتحاق كطالبة مستمعة في "الكونسر فاتوار القومي للفن الدرامي". وتخطت السنة الأولى بنجاح. وفي السنة الثانية قامت بأول دور لها على المسرح في مسرحية "شهر في الريف" لتورجنيف التي قدمها مسرح "الكوميدى فرانسيز". لقد كانت رغبتها في التمثيل كرغبة الطفل في الفرار من شخصيته. تقول: "كنت في الكونسر فاتوار، وعادت أمها إلى انجلترا بعد ٢٤ سنة صعبة في فرنسا، واصطحبت معها شقيقة جان الأخرى وتدعى ميشيل. ومع أن جان تتعاطف مع أمها. إلا أنها تحب أباها وربما كان الأثر الإنجليزي الوحيد الذي تركته فيها أمها هو ظمؤها للشاي باللبن– كانت

تشربه عدة مرات في اليوم. تقول: "لو حدث أن قتلت فلن يجد رجال الشرطة شيئا معي سوى أوراق شخصيتي وقليل من الشاى".

وفي عام ١٩٤٩ تزوجت جان حبيبها- في ذلك الوقت- الممثل الشاب جان لويس ريشار، وفي صبيحة زفافها وضعت ابنها الوحيد جيروم. تقول: "لم أكن أريد أن أتزوج ولكن ما من واحد الا قال لي ليس من العدل أن تسجلي اسم طفلك بدون أب. ولم أكن مهتمة إلا بأن يشبه أباه. وحين ولد في السادسة صباحا كان يشبه بالفعل. ثم تغير وأصبح يشبه سواه من الأطفال. وقبل أن يبلغ جيروم سنة من عمره بدأ الزواج ينهار. تقول "كنت ضائعة وحدى مع زوج وولد. لم يكن أحدهما يحتاجني" وتركها ريشار بعد سنتين. ولكنه لم يطلقها الا سرا عام، ١٩٦٤ و"بلا أية مرارة" كما تقول ومع هذا بقيا صديقين حميمين.

وفي عام ١٩٥٢ تركت جان الكوميدى فرانسيز. تقول: "كان الجميع يحسبون أن تركى لها جنون. ولكنها كانت قد أصبحت سجنا لي. فقد اشمأزت نفسى من انحلال فرقة الكوميدى وكان الجميع يعاملونني بلطف شديد. لأنني كنت أصغر عضو في الفرقة. ولكن الأوضاع فيها كانت رهيبة. فالممثلون الكبار يمثلون أدوارا لا يريدونها لمجرد أن يمنعوا سواهم من تمثيلها.

مثلت جان عاما كاملا بالمسرح القومي الشعبي أمام ممثلين مشهورين من أمثال جيرار فيليب وروبير هيرش. ثم مثلت بناء على نصيحة فيليب دورا في عرض لمسرحية بعنوان "الساعة الباهرة" قدمها مسرح البولفار وفي

ثاني أيام العرض مرضت البطلة وطلب إلى جان القيام بدورها. فحفظته في ليلة واحدة. وفي الليلة التالية أدته مع دورها الأصلي. وساعدها على ذلك اختلاف توقيت ظهورها الأصلي على خشبة المسرح. وتعاقب ظهورها من امرأة شريفة تحس بأنها مومس إلى مومس تحس بأنها امرأة شريفة.. وبهذا الدور أثبتت قدرتها، واكتشفتها باريس، وظلت تمثل المسرحية عامين كاملين. ثم مثلت في مسرحية "الآلهة الجهنمية" لجان كوكتو وبعدها مثلت عامين كاملين. ثم مسرحية "بيجماليون" لشو. وكانت قد بدأت تظهر في أدوار ثانوية في الأفلام حيث أصبح نهارها في البلاتوه وليلها في المسرح. وكان الرأي فيها والحكم عليها ينحصران في ذلك الوقت في أنها لا تتمتع بوجه "فوتوجونيك" على الاطلاق- فأنفها ضئيل وأذناها ضئيلتان أكثر من اللازم أيضا. وجسدها ليس فيه شيء متميز..

في ذلك الوقت رآها المخرج لوى مال وهي تمثل دورا في مسرحية "قطة على سطح من الصفيح الساخن" لويليامز، فأعجب بها، وطلب منها الاضطلاع ببطولة أول أفلامه، وكان وراءها ماض مكون من ٢٠ فيلما منسيا، أو كما تقول "تسع سنوات من الأفلام الرديئة- كانت فترة مراهقة سينمائية. لم أحس مطلقا بأنني مستريحة على الشاشة، لأنني كنت أدرك بعدى عن الجمال. وكان الناس الذين يريدون أن يكونوا لطافا معي يقولون لي: انك تذكريننا كثيرا ببتي ديفيز. شئ لطيف جدا. فيما عدا أنني لا أستطيع احتمال بتى ديفيز".

كان الفيلم بعنوان "أسانسير للسقالة". وفيه وضع مال "جان" تحت ضوء صادق أمين، وجعل الكاميرا تتجول في معالمها ولم يكن في الفيلم

شيء خاص متميز، ولكنه حقق شيئا واحدا هو أنه قدم مثلا أعلى جديدا للواقعية السينمائية، وطريقة جديدة في النظر إلى المرأة. وتجسدت الدراما كلها في الفيلم في وجه مورو– ذلك الوجه الذي اختفى طويلا من قبل وراء الماكياج والأضواء المتملقة. وفي العام التالي قدم مال فيلمه الثاني "العشاق" وكان واضحا أنه اختار جان. فهو الذي اكتشفها، وهو نفسه وقع في حبها كما وقعت هي في حبه. وحين عرض الفيلم بمهرجان فينيسيا كان على رأس الأفلام الفائزة. وعندئذ سلطت الأضواء على جان مورو، واشتهرت بأنها "المرأة الجديدة الشجاعة" أو "جان دارك المخدع" ولكن قصة حبها لمال تبددت بنهاية الفيلم!

٣-ممثلة الموجة الجديدة:

نجحت جان كممثلة. ولكنها عانت من الفشل في حبها. وساعدها النجاح على ترك شقتها القديمة في "الحى اللاتيني" إلى منزل في فرساي. كانت في الثلاثين من عمرها. لا تملك سوى بضعة عروض لأفلام جديدة وقلم توقع به "أوتوجرافات" المعجبين وصديق غير دائم. وكانت فترة بائسة أخرى في حياتها، حتى لقد فكرت جديا في هجرة السينما كلية. ولكن حياتها كانت قد ارتبطت تماما بإيقاع السينما. وراحت تتأمل ونفكر في وضعها لمدة عشرة أشهر حتى التقت بفرانسواتريفو.

كان تروفو في ذلك الحين اشد نقاد مجلة "كراسات السينما" حماسا. وقد قام بتقديم جان إلى فريق من المخرجين والمثقفين الجادين الذين ظلوا منذ ذلك الحين يشكلون عالمها الحقيقي. تقول: "وجدت نفسى بين أناس

كنت أفهمهم بطريقة أفضل "أناس كنت أريد أن أعرفهم أناس أعجبت بهم. وهكذا بدأت السينما تمنى شيئا بالنسبة لي. فضلا عن كوني- ببساطة- ممثلة".

ونزلت جان إلى ميدان العمل والإنتاج بحماس وحب شديدين. وفي مدى سنتين كانت قد مثلت أربعة أفلام منها ثلاثة من أحسن أعمالها. وتعلمت كيف تزن الحياة أكثر. وكيف تقبل عليها بحب، وأصبحت أيضًا مطربة ذات شهرة لا بأس بها، فلها البومان من الأغاني تم تسجيلهما والبرم قالت يوشك على الانتهاء كما توسعت في الأنفاق على هدايا الأصدقاء، واشترت مزرعة لابيها في قرية "مازيرا" التي ينتمى إليها. ولم تنس هوايتها المبكرة التي صحبتها طوال تلك السنوات.. هواية القرأءة.. تقرأ بحب ونهم. كما تحضر روائحها المفضلة لنفسها من الياسمين والورد وعباد الشمس وفي الوقت نفسه تدس الفلك بحماس. وتتناقش بحماس أيضًا. تقول: "بدأت في الكلام منذ فترة قصيرة. أما قبل ذلك فكنت أنصت- وكانت تلك هي فترة الصمت في حياتي" ولكنها ما تزال تبحث عن الحب وأن كان البحث لم يعد مسيطرا عليها. تقول: "انى أتعلم جيدا من الرجال". أفلست حياتي تكون مضحكة لو لم أفعل؟

تقول دورا عن صديقتها جان: "أن جان تمثل التوفيق بين الرومانتيكية والعصرية. ففي الحب تخضع نفسها كلية للرجال. ولكنها تمسك بزمام حياتها ومستقبلها في يديها. وأما من الناحية المهنية فهي ناجحة تماما". ويقول عنها مارشيللو ماستورياني: "كثيرون وقعوا في هواها. وأنا منهم. وهى تحبهم بدورها. ولكن حتى نهاية العمل في الفيلم. إنها تبحث دائمًا عن

الحب. وتترك الضحايا على الطريق".

ولكن ضحاياها ليسوا كثيرين على أية حال. وهل هم ضحايا حقا؟ تقول: "لعلى كنت أحب أن يكون لي بيت ضخم حقيقة، أستطيع أن أعيش فيه مع رجل أحبه، وحيث يكون فيه ثمة مكان كاف لكل رجل أحبه، وحيث يكون فيه ثمة مكان كاف لكل رجل أحببته في الماضي، وعندئذ نعيش جميعا معًا"!.. إنها لا تنسى من أحبتهم، بل لا تنقطع عنهم، ولا عن أصدقائها القدامى، برغم أن رأيها في الحب لم يجعلها سعيدة طويلا.. فهي تعامى كما يقول ماستوريانى "فراغا" وتمثيلها يكشف عن الحاحها على ملء هذا الفراغ. تقول: لو لم أكن ممثلة لكنت مجنونة"!

لقد أصبحت جان مورو اليوم عي المبرر الوحيد بشكل عام في الأفلام التي تشترك في تمثيلها بطريقتها التي تميزت بها.. تلك الطريقة التي تعتمد أساسًا على التمثيل المرئي أن صح التعبير. فما تقوله يكشف دائما عن أقل مما تفعله. تقول: "ليس عليك أن تمثل أمام الكاميرا". ليس عليك الا أن تكون مهتمًا بالدور الذي تمثله".. وفي هذه العبارة تتلخص طريقتها. فهي تضيق بالممثلين الذين يزيد اهتمامهم بأدوارهم على صنعتهم تقول: "خذ مثلا بيرت لا نكستر: أنه قبل أن يتناول مطفأة سجاير يناقش حركته ودوافعه ساعة أو ساعتين حتى لتريد أن تقول له ارفع المطفاة واسكت".

لقد حذقت فنها وأجادته بحيث أصبحت اليوم تفصل الارتباط بالأفلام دون التعويل كثيرا على أهميتها. تقول: "على المرء ألا يبحث مطلقا في السيناريو عن المعنى، فحين ينتهى العمل يأتي المعنى من تلقاء

نفسه"!. ولعل أشد فترة في العمل تسبب لها الضيق والقلق الشديد هي الفترة التي تبدأ بعد دراستها لدورها وتنتهى ببدء التصوير. فالانتظار يزعجها ويسبب لها مشاعر مختلطة من الخوف والقلق. وخوفها الدائم هو أن يكون "الداخل أقوى من الخارج". أي أن تكون طاقاتها أكثر من الدور الذي ستمثله، ولأنها تفكر في الشخصية التي ستمثلها. فهى تخاف كذلك أن تعجز عن التعبير عن فهمها لهذه الشخصية.

حقًا. لقد استطاعت هذه الممثلة العظيمة أن تؤكد الكثير من القيم الفنية الحقيقية، بما أخذت به نفسها من شدة، وما توليه لفنها من عناية واهتمام جدى يصل إلى حد العبادة، وما تحسه دائما من رغبة في العطاء والتقدم، وما تحيط به نفسها من بساطة وصدق وإخلاص للغير، بل وما تنفقه من وقت على القراءة والثقافة الحقة، وكل هذه صفات كفيلة بأن تضيف إلى عظمتها على الدوام.

الفهرس